Bühnenbearbeitungen von Shakespeares „Love's Labour's Lost".

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Friedrich Schult
aus Parchim.

ACAD. LAUR. BAT. BIBL.

DOBERAN.
Druck von Herm. Rehse & Co.
1910.

Referent: Herr Professor Dr. Lindner.

Meinen Eltern!

„'Tis my chief wish, my joy, my only plan,
To lose no drop of that immortal man."

David Garrick.

Inhalt.

Seite

Literatur . . . . . 1—8
Einleitung . . . . . 9—10
I. Die in Bells Ausg. handschriftlich hinterlassene Umarbeitung . . . . . 11—40
1) Abhängigkeit von Gentleman. . . . . 11—15
2) Textänderungen . . . . . 15—20
3) Inhalt . . . . . 21—32
4) Kritische Beleuchtung nebst Vergleich mit dem Original . . . . . 32—40
II. The Students . . . . . 40—76
1) Quellenuntersuchung . . . . . 40—42
2) Textgestaltung . . . . . 42—47
3) Inhalt . . . . . 48—61
4) Kritische Beleuchtung . . . . . 61—76
III. Die Covent Garden Bühnenbearbeitung . . . . . 76—87
1) Die verschiedenen Versionen . . . . . 76—77
2) Textabweichungen, Versstreichungen etc. . . . . 78—81
3) Quellenuntersuchung 82
4) Vergleichung der drei Versionen mit dem Original. 82—87
IV. Bensons Bühnenbearbeitung 87
1) Versstreichungen . . . . . 78—81
2) Akt- und Sceneneinteilung 88
V. Genées Umdichtung . . . . . 89—97
VI. Horribilicribrifax eine Nachahmung von Love's Labour's Lost? . . . . . 97—105
Anhang.
Biographieen der Bearbeiter . . . . . 105—107

Literatur.

A. Ausgaben der Bearbeitungen von Love's Labour's Lost.

a. Englische.

1) Ein Manuskript erhalten im achten Band der Shakespeare-Ausgabe von John Bell (und Francis Gentleman): Love's Labour's Lost, A Comedy. By Shakespeare. An Introduction and Notes Critical and Illustrative, Are Added, By The Authors of the Dramatic Censor. London. Printed for John Bell . . . . 1777. [Br. M. 1344 d 1.]

2) The Students, A Comedy, Altered from Shakespeare's Love's Labour's Lost And Adapted to the Stage. London 1762. [Br. M. 161 d 13 und 1344 f 28]

3) Love's Labour's Lost, A Comedy, by William Shakespeare. As performed at the Theatre Royal, Covent Garden. London. 1839. [Br. M. 11764 cc 5.]

4) Love's Labour's Lost. A Comedy In Five Acts by William Shakespeare. Printed From the Acting Copy With Remarks, Biographical and Critical, By D.—G. — As performed at the Theatres Royal, London. (s. a.) [Br. M. 642 a 20.]

5) Duncombe's Edition. Love's Labour's Lost. A Comedy in 5 Acts by William Shakespeare. As Performed at the London Theatres . . . . London (s. a.) [Br. M. 2304 a 19]

6) F. R. Benson's new-arrangement cf. Shakespeare Jahrbuch 44 (1908), pg. 212—215.

7[1]) Love's Labour's Lost — Regained; A Continuation of Shakespeare's Play, by C. J. 1841.

8[1]) Augustin Daly, Love's Labor's Lost. Arranged in Four Acts. Prompter's Copy. Privately printed. New York 1891.

b. Deutsche.

1) Andreae Gryphii Horribilicribrifax [Teutsch] Bresslaw. (s. a.) [Br. M. 11745 a 56 (1)]

2) Rud. Genée, Verlorene Liebesmüh. Komödie in drei Akten von Shakespeare. In neuer Uebersetzung und Bühnenbearbeitung. Berlin 1887.

B. Benutzte Ausgaben von Shakespeares Werken resp. von Love's Labour's Lost.

a. Englische.

1) J. Bell, Love's Labour's Lost . . . . London 1777 (cf. oben A. a. 1)

2) E. Capell, The Works of Shakespeare. London. 1760.

---

[1]) Diese beiden Bearbeitungen sind weder im Britischen Museum noch in den grösseren deutschen Bibliotheken vorhanden, konnten also nicht zu Rate gezogen werden. — Spätere Nachforschungen ergaben, dass sich A. a. 7 in der Sh. Memorial Library zu Birmingham befindet.

3) Cassell's National Library: Love's Labour's Lost by William Shakespeare. London 1889.
4) Horace H. Furness, A New Variorum Edition of Shakespeare vol. XIV: Loues Labours Lost. Philadelphia-London 1904; 2. Ausg. 1906.
5) The Globe-Edition . . . (W. G. Clark und W. A. Wright.) London 1900.
6) Love's Labour's Lost (with an introduction by George Brandes) W. Heinemann's Edition. London 1904.
7) L. Theobald, The Works of Shakespeare. Collated with the oldest copies . . . . London 1733 (Bd. 2); second edition London 1740 (Bd. 2); third edition London 1752 (Bd. 2).
8) First Quarto: A / Pleasant / Conceited Comedie / Called, / Loues labors lost. / . . . . By W. Shakespere . . . . London 1598.
9) Second Quarto: Loues Labours lost . . . . London 1631.
10) First Folio: Mr. William Shakespeares Comedies Histories and TragediesPublished according to the True OriginallCopies . . . London 1623.
11) Second Folio . . . . London 1632.
12) Third Folio . . . . London 1664.
13) Fourth Folio . . . . London 1685.

b. Deutsche Uebersetzungen.

1) Shakespeares dramatische Werke, herausgeg. von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. VII: W. A. B. Hertzberg, Liebes Leid und Lust. Berlin 1869; 2. Aufl. Berlin 1877.
2) J. M. R. Lenz, Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespeares. Amor Vincit Omnia. Ein Stück von Shakespearn. Leipzig 1774.
3) Shakespeares dramatische Werke. Im Auftrage der deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgeg. von Wilh. Oechelhäuser. Stuttgart-Leipzig. 25. Aufl.
4) Rud. Genée, Verlorene Liebesmüh. s. o. A. b. 2.

C. Zu Rate gezogene Werke.

a. Zusammenstellungen von Bearbeitungen shakespearescher Stücke, Encyklopädieen, Nachschlagewerke etc.

1) H. H. Furness, A New Variorum Edition . . . . (s. o. B. a. 4).
2) H. T. Hall, Shakespeare's Plays, with the Alterations done by various Hands. Cambridge 1880.
3) F. W. Kilbourne, Alterations and Adaptations of Shakespeare. Boston (U. S. A.) 1906. Vgl. hierzu:
4) F. Lindner, Sh. Jahrb. 43, pg. 279 ff.
5) G. v. Vinke, Sh. Jahrb. 9, pg. 41 ff.
6) S. Austin Allibone, A Critical Dictionary of English Literature . . . 5 vols. Philadelphia-London 1902.
7) Biographia Dramatica, or a Companion to the Playhouse. 3 vols. Herausgeg. von David Baker, fortges. von Isaac Reed und Stephen Jones. London 1812.

8) W. R. Arrowsmith, Shakespeare's Editors and Commentators.
9) John Genest, Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830. 10 vols. Bath 1832.
10) Dictionary of National Biography, herausgeg. von Leslie Stephen. 66 Bde. London 1885—1901.
11) Allgemeine deutsche Biographie, herausgeg. v. der historischen Kommission der Münchener Akademie der Wissenschaften. Leipzig 1879 ff 1909: 53 Bde.
12) John Bartlett. A New and Complete Concordance to the Dramatic Works and the Poems of Sh. London, New York 1894.
13) F. G. Fleay, Shakespeare Manual. London 1876.
14) „ „ „ History of the Stage, 1559—1642. London 1890.

b. Literaturgeschichten.

1) R. Wülker, Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig, Wien 1906. 2. Aufl.
2) G. Körting, Grundriss der Geschichte der englischen Literatur. Münster 1905. 4. Aufl.
3) A. W. Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. London 1899. 3 vols.
4) F. Vogt und M. Koch, Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 2 Aufl. Leipzig, Wien 1904.

c. Dissertationen etc.

1) O. Glöde, Shakespeare in der englischen Literatur des XVII. und XVIII Jhdts. Doberan 1902. Prgr.
2) Th. Eichhoff, Unser Shakespeare, Halle 1903—1904. 4 Bde.
3) R. Erzgräber, Nahum Tate's und George Colman's Bühnenbearbeitung des „King Lear". Rostocker Dissertation 1897.
4) A. Hayn, Ueber Shakespeare's Narren. Friedland i. P. 1880. Prgr.
5) W. Allwardt, Die englischen Bühnenbearbeitungen von Shakespeares „King Richard the Second". Rostocker Dissertation 1909 (Doberan).
6) Fr. Lücke, Ueber Bearbeitungen von Shakespeares „Cymbeline". Rostocker Dissertation 1909 (Doberan).
7) Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jhdts. Halle 1877: Peter Sqentz (Heft 6), Horribilicribrifax (Heft 3), herausgeg. v. W. Braune.
8) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (Sh. Jahrb.)
9) R. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.
10) Ders., Shakespeare. Sein Leben und seine Werke. Hildburghausen 1908. Zweite Aufl.
11) L. G. Wysocki, Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle. Paris 1892. (Thèse.)
12) Joseph de Perott. Eine spanische Parallele zu Love's Labour's Lost. Sh. Jahrb. 44, pg. 151 ff.

Einleitung.

Love's Labour's Lost hat wie die meisten Dramen Shakespeares eine Reihe von Bearbeitungen resp. Neu-Inscenierungen erfahren. Unbestreitbar ist diese Jugendarbeit des grossen Meisters von geringer dramatischer Wirkung. Oechelhäuser nennt sie in der Sondereinleitung (pg. 591) zu unserer Komödie (cf. Literaturverzeichnis B, b, 3) „eine feine Witzesübung ohne Handlung, durchsetzt mit zusammenhanglosen komischen Episoden und mit satirischen Seitenhieben auf das Hofleben und den zu seiner Zeit durch John Lily in Mode gekommenen Euphuismus, die Ausdrucksweise einer affektierten Hofaristokratie." Weiter heisst es: „Das leichte Stück verträgt keine ernste Kritik, bietet jedoch einzelne ergötzliche Scenen und originelle komische Charakterbilder. Für die Bühne ist es nur durch eine ziemlich einschneidende Bearbeitung zu gewinnen." Wenn man dieser Kritik vielleicht auch nicht in allen Punkten beistimmen kann, so ist jedenfalls der letzte Satz leider zu wahr. Oft wurden deshalb Versuche gemacht, dieses Stück, welches nach Shakespeares Tode kaum noch aufgeführt wurde, im Laufe des folgenden Jahrhunderts aber fast gänzlich in Vergessenheit geraten war, umzuarbeiten, um es der Bühne zugänglich zu machen. Erst recht spät scheinen Versuche solcher Umdichtungen gemacht worden zu sein, wenigstens stammt die erste uns erhaltene aus dem Jahre 1762. Ihr Titel lautet: The Students, A Comedy Altered from Love's Labours Lost, And Adapted to the Stage. Fast sämtliche Nachschlagewerke, wie z. B Genest, Hall, Kilbourne u. a. nennen diese als einzige Bearbeitung unserer Komödie. Der Katalog des britischen Museums zählt neben dem oben erwähnten irrtümlicherweise noch ein zweites Stück als Nachahmung auf, nämlich: J. M. R. Lenz, Amor Vincit Omnia. Doch der volle Titel des Werkes zeigt, dass wir es mit einer deutschen Uebersetzung zu tun haben, welche der durch seine Freundschaft mit Goethe bekannte Livländer

Reinhold Lenz seinen „Anmerkungen übers Theater“ angehängt hatte.[1])

Eine originelle und für den Philologen sehr interessante Bearbeitung, welche allerdings im Druck nicht erschienen ist, scheint bis jetzt den Herausgebern der Sammelwerke entgangen zu sein. Es befindet sich im Brit. Mus. nämlich unter der Bezeichnung 1344 d 1 ein Band der J. Bellschen Ausgabe, in dem ein Unbekannter auf eingehefteten Blättern seine Geistesprodukte niedergelegt hat. Diese Zusätze scheinen aus dem Ende des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts zu stammen. In der folgenden Besprechung werde ich dieses Ms. an erster Stelle behandeln.

Ausser diesen beiden Umdichtungen nennt Allibone (Lit. C a 6) unter den Ausgaben von Shakespeare's Love's Labour's Lost eine Fortsetung des Originals unter folgendem Titel: „Love's Labour's Lost — Regained; A Continuation of Shakespeare's Play, by C. J. 1841.“ Dieses Stück ist im Br. Mus. nicht vorhanden und wird auch sonst nirgendwo erwähnt. Trotz vieler Bemühungen war es mir unmöglich, das Werk aufzutreiben.[2])

Im 19. Jhdt. finden wir wiederum einen Versuch, das Original den Anforderungen der modernen Bühne anzupassen. Es ist die am 30. September 1839 zum ersten Male im Covent Garden Theatre aufgeführte Neu-Inscenierung, welche uns in drei von einander abweichenden Fassungen überliefert ist.

Nach diesem Vorbilde verfasste F. R. Benson im Jahre 1906 die neueste englische Bühnenbearbeitung.

Die von einem Amerikaner Augustin Daly 1891 verfasste Neu-Inscenierung war mir unzugänglich, da sie im Buchhandel nicht zu haben und auch in Bibliotheken nicht vorhanden ist.

Von den deutschen Bühnenbearbeitungen behandle ich die von Rudolf Genée im Jahre 1887 herausgegebene, um zum Schluss noch einige Worte über den Horribilicribrifax des Andreas Gryphius zu sagen, welcher nach Hertzbergs Hypothese auf Love's Labour's Lost beruht.

---

1) Cf. Goethe, „Aus meinem Leben.“ Eilftes Buch.

2) Cf. Anm. pg. 8.

I. Die in dem achten Band der J. Bellschen Ausgabe (1777) handschriftlich hinterlassene Umarbeitung.

In der Bibliothek des Britischen Museums befindet sich unter der Katalognummer 1344 d. 1 der achte Band der J. Bellschen Ausgabe, welcher Love's Labour's Lost enthält. Das Titelblatt lautet:

> Love's Labour's / Lost, / A Comedy, By Shakespeare. / An Introduction, / And / Notes, Critical and Illustrative, / Are Added, By The / Authors of the Dramatic Censor. / [J. B.] / London: / Printed for John Bell, near Exeter Exchange, / in the Strand. 1777.

In dieses Exemplar sind eine Anzahl von Blättern eingeheftet, auf denen ein Unbekannter in ziemlich leserlicher Schrift seine Umarbeitung niederschrieb; Veränderung einzelner Worte verzeichnete er über den Druckzeilen resp. am Rand. Auszulassende Verse bezeichnete er durch einen Strich am Rand oder durch: om., omitted. Er ändert ausserordentlich viel, setzt für unmodern gewordene Worte die ihm geläufigen ein, oft allerdings auf Kosten des Reimes, ändert die Stellung im Verse, streicht ganze Scenen und setzt dafür sein in Prosa abgefasstes Geistesprodukt ein. Es finden sich eine Menge Schreibfehler,[1]) die teils auf Flüchtigkeit, teils auf Unkenntnis der Orthographie zurückzuführen sind. Grosse und kleine Anfangsbuchstaben wendet er bei Substantiven und Verben ganz willkürlich an; auch die Interpunktion ist recht mangelhaft. Latein verstand der Bearbeiter anscheinend nicht, aber trotzdem giebt er die lateinischen Bühnenanweisungen, die er natürlich recht fehlerhaft anwendet, z. B. Jaquelina Solus, Exit omnes, etc.

[1]) Von den (ca. 30) orthographischen resp. Flüchtigkeitsfehlern nenne ich einige: prefir; their is; lieve st. leave; daffadels; pashionately; permition; J though; they taugh; fosworn. Für manche Wörter hat er zwei Schreibungen, z. B.: sure — shure; sencible — sensible; likwise — likewise; apartment — apartement.

Wie wir später sehen werden, hat der Verfasser die Teile von Love's Labour's Lost, in denen Sir Nathaniel und Holofernes auftreten, nicht in seine Bearbeitung aufgenommen, hauptsächlich wohl deshalb, weil ihm die lateinischen Phrasen der beiden Männer unverständlich waren. Der Verfasser war also ein Mann ohne bessere Schulbildung. Ob er nun Schauspieler, wie sich vielleicht aus der Anwendung der lateinischen Bühnenanweisungen und aus seiner Kenntnis der inneren Einrichtung des Pantheon (cf. Ms. V, 2) schliessen liesse, oder ob er Privatmann war, kann man nicht entscheiden, weil sich keine weiteren Anhaltspunkte über die Person und das Leben des Bearbeiters im Stücke finden.

Recht deutlich dagegen können wir die Umstände erkennen, durch welche der Verfasser des Ms. sowohl zur Veränderung des ganzen Stückes als auch zur Umarbeitung und Streichung einzelner Teile desselben veranlasst wurde. Wie schon oben erwähnt, benutzte er die Bellsche Ausgabe, welche mit einer Einleitung und Anmerkungen von dem Autor des „Dramatic Censor" versehen war. Der Verfasser dieses Werkes war Francis Gentleman, von dem die Biogr. Dram. (vol. I, pg. 273,II) sagt:

„He was author of the Dramatic Censor. 2 vols 8vo 1770, and had the discredit of being editor of the worst edition that ever appeared of any English author, we mean Shakespeare, as printed by Mr. Bell 1774—75".

Die von Gentleman verfasste Einleitung und die zahlreichen Anmerkungen zu dieser Ausgabe brachten den Verfasser des Ms. entschieden zur Abfassung seiner Bearbeitung. Die Einleitung unserer Ausgabe lautet (pg. 209):

„Shakespeare never sported more with his desultory muse than in taking together the scenes of this piece; he certainly wrote more to please himself, than to divert or inform his readers and auditors. The characters are by no means masterly, the language is cramp; the scenes possess a wearisome sameness; and the sentiments, except a few, appear at this day much laboured, though we believe, they flowed spontaneously from our Author's creative imagination.

It must certainly be accounted one of Shakespeare's weakest compositions, and does no great credit to his muse".

Zu dem Titel „Love's Labour's Lost" bemerkt Gentleman:

„This is a very good dramatic title; how far the purport of it is fullfilled our progress through the piece will show".

Am Schlusse des Stückes heisst es:

„We are now come to the end of this whimsical piece; if barely leaving off dialogue and dropping the curtain can be called a conclusion, we rather think it a simple escape from readers and an audience. The fifth Act is much longer and heavier than any of the others".

Diese abfällige Kritik unseres Stückes scheint den unbekannten Bearbeiter veranlasst zu haben, seine Kunst an der „misslungenen" Komödie zu versuchen und Shakespeare nach Gentlemans Angaben zu verbessern. Die Abhängigkeit unseres Verfassers von den Anmerkungen des Dramatic Censor zeigt sich besonders in folgenden Beispielen:

Sh. I, 1,22—23. If you are armed . . . .

Gentleman: „We have already complained of unnecessary jingles, and are sorry to meet with it so offensively multiplied in this play." — Ms. streicht daher die beiden Verse.

Sh. I, 1,72 ff. Swear me to this . . . .

Gentleman: „Biron's quibbles upon the use of study are strangely conceived and full as strangely expressed."

Ms. lässt I, 1,72—99 aus.

Sh.: I, 1,233 ff. G.: „The circumstantial pompous verbosity of this ludicrous epistle gives it a high relish to an intelligent reader; but nine tenths of an audience, we are confident would not understand its drift, much less taste its merit."

Ms. lässt I, 1,241—50 aus.

Sh. I, 2,30 ff: That an eel is quick.

Gentleman: „Whenever we met with a scene of paltry punning miserable word catching, and fritters of wit which is too often the case in this undertaking; we most cor-

dially lament that our author lived in an age, when such trash was palatable.“ — Ms. streicht I, 2,19—36.

Sh. I, 2,140: I will visit thee . . . .

Gentleman: It is somewhat odd that Armado, who had complained of Costard for associating with a woman contrary to the kings decree, should here mention a design of visiting her tho' himself equally liable to censure and punishment. — Ms. ändert die Scene.

Sh. II, 1,235: Why, all his behaviours . . . .

Gentleman: If this speach was cleared of its rhymes, it would possess much merit, it is not fancifully pitturesque and very happily paints the various symptoms of a new caught amorous infection. — Das Ms. ändert, indem es an einigen Stellen den Reim beseitigt und mehrere Verse streicht.

Sh. V, 2,399: Cut me to pieces . . . .

Gentleman: Biron in this speech produces much apt and agreeable sentiment, but expressed in a most quibbling manner; half of it might be spared in speaking. — Ms. streicht V, 2,399—410.

Aus den angeführten Beispielen ergiebt sich, dass der Verfasser des Ms. ganz unter dem Einfluss der von Gentleman gemachten „Verbesserungs“-Vorschläge geändert hat; er streicht fast immer, wo der Autor des Dramatic Censor es für angebracht hält.

Nun wäre noch die Frage nach der Zeit der Abfassung zu erwägen. Für die Bestimmung des terminus a quo bietet sich eine Stelle im Ms. (Akt V, Scene 2 in der Bühnenanweisung), wo der Brand des Pantheon[1]) erwähnt wird. Dieser fand im Jahre 1792 statt; also muss das Stück nach diesem Datum entstanden sein. Es giebt jedoch keine Anspielung in dem ganzen Stück, aus welcher man einen terminus ad quem konstruieren könnte. Jedenfalls wird die Entstehungszeit nicht lange nach 1792 liegen, so dass dem Verfasser die innere Einrichtung des Pantheon vor dem Brande noch in lebhafter Erinnerung war. Sowohl die

[1]) Das Pantheon diente früher als Konzertsaal, Theater, dann als Bazar; jetzt befindet sich die Weinhandlung von Messrs. Gilbey darin. (173, Oxford Street.)

altertümliche Orthographie, wie auch der Wortschatz des Ms. verweisen uns auf das Ende des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts.

Wie schon erwähnt, hat der Verfasser mit grösster Genauigkeit alle ihm weniger geläufigen oder veralteten Wörter durch sinnverwandte ersetzt, auch die Prosastellung der einzelnen Satzteile für die Shakespearesche Versstellung eingefügt. Wie er dabei verfährt, glaube ich am besten zeigen zu können, indem ich die wichtigsten Textveränderungen des Ms. anführe.

Dramatis personae.

Mercade, Sir Nathaniel, Holofernes und a Forester fehlen im Ms.

Jaquenetta, auch Jaquelina[1]) genannt, ist a country maid [Sh. wench] innocent and sencible.

Akt I. Scene 1.

I, 1,22—23. ∨[2])
I, 1,27 Ms.: but starve the torpid mind.
Sh.: but bankrupt quite the wits.
I, 1,49 Ms.: Your oath is pass'd to these observances.
Sh.: . . . . . to pass away from these.
I, 1,50 Let me say no, an if you please, my liege
Sh.: Let me say no, my liege, an if you please. Stellung.
I, 1,51 I only swore here with your grace to study.
+ here. Stellung.
I, 1,53 . . . and to the whole. Sh: to the rest.
I, 1,57 . . . from common view. Sh.: sense.
I, 1,59 . . . I will swear so to study. Stellung.
I, 1,63 . . . to meet some Charming fair.
Sh.: . . . some mistress fine.
I, 1,66 . . . break my word. Sh.: troth.
I, 1,67 . . . and this be true. Sh.: be so.
I, 1,69 . . . I will never be perjur'd. Sh.: ne'er say no.
I, 1,70 . . . that quite hinder study. Stellung.

---

[1]) Von I, 1,238 an (Verszählung des Ms.) findet sich der Name Jaquelina. — Das Ms. zählt die von Sh. übernommenen Verse am Rand; Einschiebungen des Verfassers werden in der Zählung nicht berücksichtigt. Die angegebene Stelle entspricht einer Einschiebung hinter Sh. I, 1,309.

[2]) ∨ bedeutet fehlt (fehlen).

I, 1,74—79 ⋁
I, 1,106 Than to wish a snow in May.
Sh.: . . . a snow in May's new fangled mirth.
I, 1,107—109 ⋁
I, 1,116 read it over. Sh.: read the same.
I, 1,118 rescues thee from sensure. Sh.: from shame.
I, 1,129 Adangerous law. ⋁ against gentility.
I, 1,137 and majesty compleat. Stellung.
I, 1,138—139 ⋁
I, 1,140 . . . this article in vain is made. Stellung.
I, 1,142 . . . this was never thought of.
Sh.: . . . this was quite forgot.
I, 1,144 . . . study what it would to have. Stellung.
I, 1,146—147 ⋁
I, 1,148 . . . with this. ⋁ decree.
I, 1,154 this word for me shall speak. Stellung.
I, 1,158 Eternal shame must be the penalty.
Sh.: Stands in attainder of eternal shame.
I ,1,159—161 ⋁
I, 1,169—170 ⋁
I, 1,177 for my recreation. Sh.: my minstrelsy.
I, 1,178 . . . illustrious coxcomb. Sh.: wight.
I, 1,180—181 ⋁ 211b—216 ⋁ 224—232 ⋁ 241b—250a
252—265 ⋁ 302—305 ⋁
I, 1,306 ⋁ And.
I, 1,308—309 ⋁
I, 1,317 ⋁

Akt 1. Scene 2.

I, 2,19—36 ⋁; 58—59 ⋁; 125—150 ⋁; 172—174a ⋁
Hinter I, 2,171 befindet sich längerer Zusatz, dann folgt I, 2,174—192.

Akt II. Scene 1.

II, 1,112 . . . I may be gone. Sh.: were away.
II, 1,121 . . . in the dust. Sh.: mire.
II, 1,168 I will yield unto all liberal reason. Stellung.
II, 1,189—139 ⋁
II, 1,198 An you saw her in the light a woman. Stellung
II, 1,199 . . . t'were a shame to desire that. Stellung.
II, 1,203 . . . on your front. Sh.: beard.
II, 1,206 . . . my choler is over. Sh: is ended.
II, 1,219 . . . And wherefore sheep? Sh.: not ships.
II, 1,223—224 ⋁
II, 1,226 ⋁ used.

II, 1,229 ∨ disclosed with eyes.
II, 1,232 which we lovers entitle Love. Sh.: affected.
II, 1,234 Why, all his affections did make their repair.
Sh.: . . . his behaviours . . . . . their retire.
II, 1,236 His heart like an agat impress'd with your image.
Sh.: His heart, like an agate with your print impress'd.
II, 1,246 His face's whole margent did show such delight.
Sh.: His face's own margent did quote such amazes.
II, 1,247 . . . with gazing. Sh.: gazes.
II, 1,248 . . . all that he has. Sh.: that is his.
II. 1,251[1]) discovered. Sh.: disclosed.
II, 1,253 . . . will speak truth. Sh.: will not lie.
Nach II, 1,258 folgt eine längere Einschiebung.

Akt III. Scene 1.

Hinter III, 1,3 folgt ein Zusatz, welcher aus Sh's The Winter's Tale (IV, 3,1—12) entnommen ist.

III, 1,5—7 ∨
III, 1,21b—22a ∨
III, 1,25—26 ∨
III, 1,48—144 ∨
III, 1,146—151 ∨
III, 1,152 O, stay; I must . . . Sh.: Stay, slave.
III, 1,163 Hark, it is . . . Sh.: Hark slave.
III, 1,170 There's thy reward. Sh.: guerdon.
III, 1,186 . . . of compliments. Sh.: of codpieces.
Nach III, 1,207 folgt eine Einschiebung (3 Scenen).

Akt IV. Scene 1.

Sh. IV, 1 ∨
Sh. IV, 2 ∨
Sh. IV, 3,1—22 ∨
IV, 3,80 o'erhear. Sh.: o'er-eye.
IV, 3,85 mortal form. Sh.: eye.
IV, 3,87 Her amber hair plays wanton in the air.
Sh.: . . . hair for foul hath amber quoted.
IV, 3,96 And will be remember'd. Stellung.
IV, 3,124 . . . example wou'd be well.
Sh.: . . . Ill, to example ill.
IV, 3,125 ∨
IV, 3,127 far from friendly. Sh.: from charity.
IV, 3,131 . . . your case is such as his. Stellung.
IV, 3,134 . . . for her sake compose. Sh.: compile.

[1]) In der Verszählung der Globe Edition (1900) muss hier ein Druckfehler vorliegen. 250 ist zu verbessern in 251.

IV, 3,136 . . . to keep his heart down. Stellung.
IV, 3,137 . . . shrouded in this bush. Ms.: place.
IV, 3,139 . . . your mood. Sh.: fashion.
IV, 3,142 . . . the other's eyes are crystal. Stellung.
IV, 3,143 . . . break your plegded faith.
Sh.: . . . break faith and troth.
IV, 3,145 . . . shall know. Sh.: hear.
IV, 3,149 . . . ever had in store. Sh.: did see.
IV, 3,153 . . . to repremand. Sh.: to reprove.
IV, 3,158 \/
IV, 3,162. But J do find in all the three a beam.
Sh.: But J a beam do find in each of three.
IV, 3,164 . . . of Shame. Sh.: of teen.
IV, 3,168 . . . whisling (!) a tune. Sh.: to tune a jig.
IV, 3,170 . . . idle sports. Sh.: toys.
IV, 3,172 . . . thy suffering. Sh.: pain.
IV, 3,174. Thy jest is to bitter. Stellung.
IV, 3,177 . . . hold it crime. Sh.: sin.
IV, 3,183b—86 \/
IV, 3,189—203 \/

Es folgt eine Einschiebung.

IV, 3,207 . . . to make up number four.
Sh.: . . . to make up the mess.
IV, 3,208—213 \/
IV, 3,216. While sea's (!) remain they still will ebb and flow.
Sh.: The sea will ebb and flow, heaven show his face.
IV, 3,220 . . . love of yours. Sh.: thine.
IV, 3,222 . . . savage Indian. Sh.: man of Ind.
IV, 3,225 . . . obedient head. Sh.: breast.
IV, 3,231 . . . seen to shine. Sh.: seen a light.
IV, 3,236—37 \/
IV, 3,240 . . . is due. Sh.: belongs.
IV, 3,241 . . . doth halt. Sh.: blot.
IV, 3,244 . . . as if born new. Sh.: new born.
IV, 3,246 . . . things gay. Sh.: things shine.
IV, 3,247—81 \/
IV, 3,284 . . . and now prove, good Biron. Stellung.
IV, 3,285 . . . our faith not broken. Sh.: torn.
IV, 3,286 . . . for this evil some flattery. Stellung
IV, 3,296—98 \/
IV, 3,302—326 \/
IV, 3,381—86 \/

Akt V. Scene 1.

Sh. V,1 \
V, 2,45—46

V, 2,51—52 ∨
V, 2,57 never sunder. Sh.: part.
V, 2,62 beg and pray. Sh.: seek.
V, 2,64 bootless verse. Sh.: rhymes.
V, 2,65 always to my humour. Sh.: wholly to my hests.
V, 2,67 o'ersway him. Sh.: his state.
V, 2,70 in wisdom found. Sh.: . . . hatch'd.
V, 2,73 with such blaze. Sh.: excess.
V, 2,72—78 ∨
V, 2,82 . . . encounters are mounted. Stellung.
V, 2,83 Against your peace disguised Love doth approach. Stellung.
V, 2,86 . . . and be gone. Sh.: fly hence.
V, 2,91 purposed sleep. Sh.: rest.
V, 2,97 boy. Sh.: page.
V, 2,102 to much awe him. Sh.: put him out.
V, 2,103 shalt thou see an angel. Stellung.
V, 2,105 . . . an angel will not harm me.
V, 2,126 poss'd. Sh.: task'd.
V, 2,128 favor. Sh.: grace.
V, 2,131. Love. Sh.: dear.
V, 2,132 yours. Sh.: thine.
V, 2,135 exchanges. Sh.: removes
V, 2,139–144 ∨
V, 2,146. No, at the first. Sh.: No, to the death.
V, 2,153 o'ercome. Sh.: o'erthrown.
V, 2,155–56 ∨
V, 2,206 watery sight. Sh.: eyne.
V, 2,207 greater boon. Sh.: matter.
V, 2,211 strait. Sh.: soon
V, 2,217–221 ∨
V, 2,223 rate. Sh.: price.
V, 2,227 ∨
V, 2,230 you. Sh.: thee.
V, 2,232 ∨
V, 2,235 ∨
V, 2,237 not sweet. Sh.: meet.
V, 2,249. I'll not go halves with you. Sh.: be your half.
V, 2,251 girds. Sh.: mocks.
V, 2,259—60a ∨
V, 2,261 wind or thought. Sh.: . . . or swifter things.
V, 2,272 was quite out of countenance. Stellung.
V, 2,274 jest. Sh.: word.
V, 2,275 cess. Sh.: suit.
V, 2,286 attend. Sh.: give ear.
V, 2,292 come. Sh.: repair.
V, 2,296—97 ∨

V, 2,300 . . . if you'll be advised by me.
V, 2,302 there came. Sh.: were here.
V, 2,304 purpose. Sh.: end.
V, 2,307 \/
V, 2,317 stock. Sh.: wares.
V, 2,319—20 \/
V, 2,321 coat. Sh.: sleeve.
V, 2,325—28 \/
V, 2,330 shoes. Sh.: feet.
V, 2,335—38 \/
V, 2,343 presently. Sh.: now.
V, 2,349 said. Sh.: spoke.
V, 2,350 faith. Sh.: troth.
V, 2,352 declare. Sh.: protest.
V, 2,360 sport. Sh.: game.
V, 2,361 now. Sh.: of late.
V, 2,365 times. Sh.: days.
V, 2,370 thought. Sh.: word.
V, 2,374—76a \/
V, 2,378 mean. Sh.: poor.
V, 2,379—84 \/
V, 2,387 that case superfluous.
V, 2,399—410 \/
V, 2,416—30 \/
V, 2,431 behave. Sh.: transgression.
V, 2,434—35 \/
V, 2,437. I loved. Sh.: I did respect.
V, 2,439 no more. Sh.: forbear.
V, 2,443 say to you. Sh.: whisper in your ear.
V, 2,454. I gave the Princess. Sh.: the Princess I did give.
V, 2,460 devise. Sh.: consent.
V, 2,465 way. Sh.: trick.
V, 2,473 make us thus mistake. Sh.: untrue.
V, 2,474 tread. Sh.: squier.
V, 2,478 well known. Sh. allowed.
V, 2,480—81 \/
V, 2,484—736 \/
V, 2,746b—747 \/
V, 2,750—762 \/
V, 2,798b—99 \/
V, 2,818—22 \/
V, 2,888—897 \/
Es folgt eine längere Einschiebung, darauf
V, 2,898—942.

Die hier gegebene Zusammenstellung bietet nicht alle Aenderungen des Ms., denn ich glaube, dass diese Beispiele genügen werden, uns ein Bild von der Bearbeitung in Hinsicht auf den Text zu verschaffen. Im Folgenden werde ich den Inhalt des Stückes geben, indem ich die von Shakespeare übernommenen Stellen kurz, die Zusätze des Ms. dagegen etwas ausführlicher behandle.

Inhalt.

I, 1. The King of Navarre's park. Enter Ferdinand, King of Navarre, Biron, Longaville, Dumain. — Ferdinand, König von Navarra, giebt seinen Entschluss kund, seinen Hof in eine kleine Akademie zu verwandeln. Drei Jahre will er zusammen mit Dumain, Biron und Longaville sich den Lustbarkeiten der Welt entziehen, um diese Zeit dem stillen Studium zu widmen. Er fordert seine Studiengenossen auf, das von ihm verfasste Schriftstück, welches ihre Gelübde enthält, zu unterschreiben. Longaville und Dumain sind sofort einverstanden, Biron dagegen will einige Paragraphen aus dem Dokument gestrichen wissen, Bestimmungen z. B., dass es ihnen verboten sein sollte, innerhalb dreier Jahre Frauen zu sehen, geboten dagegen zu fasten und nachts nur drei Stunden zu schlafen. Der König aber weist ihn darauf hin, dass gerade diese Nebenbestimmungen zur Erreichung des gesteckten Zieles wesentlich beitrügen. Auf Birons Frage, was denn eigentlich der Zweck und das Ziel des Studiums sei, antwortet der König: Why, that to know which else we should not know.“ Schlagfertig entgegnet Biron, er will „study where to meet some Charming fair, When I'm forbid to think of the whole sex“, oder, wenn er einen zu drückenden Eid geschworen hätte, zu studieren, wie er ihn umgehen könnte ohne sein Wort zu brechen. Ueber diese Antwort gerät der König in Erregung und will Biron entlassen; dieser will sich jetzt jedoch nicht mehr ausschliessen, sondern erklärt sich bereit, auch die härtesten Bestimmungen zu unterschreiben. Bevor er aber das Schriftstück unterzeichnet, liest er es durch und macht den König darauf aufmerksam, dass er selbst der erste sein würde,

der die Bedingung, innerhalb dreier Jahre mit keiner Frau zu sprechen, brechen müsste; denn schon in nächster Zeit käme die Tochter des französischen Königs an seinen Hof, um mit ihm über die Auslieferung Aquitaniens zu verhandeln. Nun möchte der König die Bestimmungen noch ändern, aber schon hat Biron das Gelübde unterschrieben. Um seinen Freunden die Härten des Vertrages weniger fühlbar zu machen, hat der König für Musik und Spiele reichlich sorgen lassen, auch hat er den stets zu tollen Streichen geneigten Armado, einen Spanier, an seinen Hof berufen und hofft, dass dieser ihnen mit seinen Geschichten und Spässen die Zeit vertreiben werde. Obgleich Armado durch keinen Schwur zum Studium und der damit verbundenen Enthaltsamkeit verpflichtet war, verlangte der König doch, dass er sowohl wie auch der ganze Hof seinem eigenen Beispiel folge. Der Treue seines Hofes glaubte er sicher zu sein, dem Spanier dagegen traute er keineswegs. Um nun von seinem Treiben vollkommen unterrichtet zu sein, wies ihm der König ein Zimmer im Schlosse an und gab ihm einen zuverlässigen Diener, der ihn ständig beobachten sollte.

Enter Dull and Costard.

Die Berechtigung des königlichen Misstrauens zeigt sich bald, es ist zwar nicht Armado, sondern Costard, ein langjähriger Diener des Fürsten, der sich der ersten Verfehlung gegen das Gebot des Königs schuldig macht. Dull erscheint mit Costard vor dem König, welchem er einen von Armado geschriebenen Brief überreicht. Bevor noch der König das Schreiben gelesen hat, erklärt Costard, dass es von einem harmlosen Zusammentreffen handle, welches er mit Jaquenetta im Park gehabt habe. Der König liest den Brief vor und lässt Costard, der sich noch herauszureden sucht, bestrafen; Armado soll die Aufsicht über ihn haben. Darauf zieht sich der König mit seinen Genossen in sein Privatzimmer zurück.

I, 2. Armado's Apartment in the palace. King and Lords consealed[1]) in the inner apartement.

[1]) Ich gebe die Orthographie des Ms.

Enter Armado and Moth.

Armado glaubt von Melancholie geplagt zu werden, und lässt sich von seinem Diener Moth einen Vortrag über das Wesen dieser Krankheit halten. Dann gesteht er ihm seine Liebe zur Jaquenetta und fragt, welche grossen Leute ausser ihm noch geliebt hätten. Moth nennt Hercules und Simson.

Enter Dull, Costard and Jaquenetta.

Dull verkündet Armado den Befehl des Königs, Costard und Jaquelina zu bestrafen. (Exit Dull). Armado führt den Wunsch seines Herrn aus und lässt Costard durch Moth ins Gefängnis abführen. (Exeunt Moth and Cost.) Armado fragt nun Jaquelina, ob sie wisse, weshalb der König sie zu ihm gesandt habe; sie antwortet, sie sei sich weiter keiner Schuld bewusst, ausser dass sie mit Costard im Park gesehen sei. Sie gesteht dann zu, dass sie Costard liebt, und ihm nichts versagen könne, weil er immer so gut zu ihr gewesen sei. Jetzt gerät Armado in Erbitterung über den Sieg seines Nebenbuhlers und sucht Costard bei ihr herabzusetzen, indem er behauptet: „he has taken advantage of your innocent simplicity and like a Villain ruin'd you." Grausam will er ihn bestrafen lassen; sie möchte er gerne vor Strafe schützen, aber auch er ist ohnmächtig gegen die Proklamation des Königs, nach welcher sie als Busse für ihr Vergehen ihre Zunge verlieren muss. Jaquelina fällt zitternd und weinend ihm zu Füssen und bejammert ihr trauriges Geschick; wäre nur Costard da, er würde sein Leben für sie auf das Spiel setzen, wie er es schon einmal getan hätte. Sie will gerne ihre Zunge verlieren, wenn er nur nicht leiden muss. Armado erbietet sich, für sie eine Befreiung von der Strafe zu erwirken, wenn sie die Liebe, welche sie für Costard hegt, auf ihn übertrüge. Gerne verspricht sie ihm ihre Liebe und Verehrung; daneben will sie aber noch Costard, der ihr das Leben gerettet habe, lieben, denn, wenn sie gegen diesen undankbar wäre, könnte sie es ja mit demselben Rechte auch gegen Armado sein. Hiermit ist der Spanier nicht zufrieden, sondern verlangt von ihr „such a love your Mother loved your Father; wenn

sie solche Liebe zu ihm haben könne, dürfe sie Costard noch neben ihm lieben. Jaquelina will erst ihr Herz befragen und bittet, sich zurückziehen zu dürfen. Armado aber fordert sie auf zu bleiben und schildert ihr die Annehmlichkeiten, welche sie erwarten, wenn sie erst seine Frau ist; mit Geschmack und Eleganz wird sie gekleidet sein, Diener, Wagen und reichlich Geld wird ihr zur Verfügung stehen, dafür soll sie ihm nur ihre Liebe schenken. Jaquelina entscheidet sich noch nicht, sie will erst mit sich zu Rate gehen (Exit Jaquelina.) Es folgt nun wörtlich Armados Monolog: I shall by forsworn . . . cf. Sh, L.' L.' s. L. I, 2, 174 ff.

I, 3. Enter King and Lords from the private apartement. — Der König ist ausserordentlich belustigt, durch diesen unerwarteten Zwischenfall, hat aber keine Zeit, sich näher mit dem Liebeshandel Armados zu beschäftigen, da die gemeldete Ankunft der jungen Prinzessin sein ganzes Interesse gefangen nimmt. Longaville dagegen und Dumain sind entzückt von der selbstlosen Hingabe und der Lieblichkeit Jaquelinas.

II, 1. Enter the princess of France, Rosaline, Maria, Catherina, Boyet, Lords and other attendants. — Die Prinzessin, welche von dem Entschluss des Königs und seiner Genossen, innerhalb dreier Jahre mit keiner Frau zu reden, Kunde erhalten hat, fordert Boyet auf, zum Könige zu eilen, um für sie Audienz zu erwirken (Exit Boyet). Sie selbst bleibt mit den Damen zurück, und ihre jugendlichen Gemüter beschäftigen sich eifrig mit den zu erwartenden Verhandlungen, die durch den Schwur des Fürsten und seiner Freunde eigentümliche zu werden versprechen. Einige der jungen Damen hatten bereits früher die Studiengenossen des Königs kennen gelernt und fanden eine besondere Genugtuung daran, die Vorzüge der Lords zu schildern: Maria rühmte den Charakter des Longaville, ihres späteren Liebhabers, Katharina pries die Ritterlichkeit des Dumain, und für Rosaline war Biron das Urbild männlicher Vollkommenheit. Unterdessen kommt Boyet zurück und meldet das Eintreffen des Königs und seiner Begleiter.

Der König begrüsst die Prinzessin und drückt ihr sein Bedauern aus, sie nicht an seinen Hof führen zu können. Sie bittet ihn, die Verhandlungen über Aquitanien zu beschleunigen. Der König dagegen sucht, da die Prinzessin gleich beim ersten Anblick einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat, sie möglichst lange in seiner Nähe zurückzuhalten und verzögert daher die Unterhandlung. Biron hat sich inzwischen den Damen genähert und erkennt in Rosaline eine frühere Bekannte wieder. Der König und seine Begleiter ziehen sich zurück, nachdem Dumain sich bei Boyet nach dem Namen der Katharina, Longaville nach dem der Maria erkundigt hat.

II, 2. Jaquelina überlegt, ob sie Costard, der nach dem Tode ihrer Eltern ihr einziger Freund war, von Armados Antrag Mitteilung machen soll; da tritt Costard ein. (Enter Costard, runs to Jaquelina and kisses her with ardour.) Zum ersten Male redet Costard zu ihr von seiner Liebe; er wünsche nichts sehnlicher als sie die seine zu nennen; sie zu verlieren, sei das schlimmste für ihn. Jaquelina teilt ihm mit, dass sie mit dem Verlust ihrer Zunge bestraft werden würde, weil sie mit ihm zusammen im Park betroffen worden sei. Costard versucht sie zu trösten; die französischen Damen hätten dann ebensogut ihre Zunge verwirkt, keiner aber werde sie ihnen nehmen. Jaquelina erzählt ihm dann von dem Anerbieten Armados, ihnen Gnade zu verschaffen; wenn sie ihn heirate, solle die Strafe für sie beide erlassen sein, ja Armado werde sie zur Lady machen und ihr Kutschen, schöne Kleider und Reichtümer schenken. Costard aber will sie nicht freigeben, Armado müsste ihn denn töten; auch sei Armado zu alt für sie, und sein Reichtum allein könne sie nicht glücklich machen. Dagegen schildert Costard ihr, wie lange er sie schon geliebt hätte ohne es ihr zu sagen, und dass er jetzt nicht mehr ohne sie leben könne. Jaquelina ist zwar von seinem Geständnis gerührt, kann aber den Gedanken an all die versprochenen Herrlichkeiten nicht so leicht aufgeben. Sie möchte gar zu gerne eine grosse Dame sein, Kutschen halten, Schmucksachen und Bedienung haben, kurz, das Leben einer Lady

führen. Sie will jedoch ihre Liebe auch ihm nicht vorenthalten, als Bruder will sie ihn betrachten und ihn teilnehmen lassen an ihrem Reichtum. Auf dieses Anerbieten will Costard nicht eingehen; er fühlt, dass ihm das Herz des jungen Mädchens ferner gerückt ist, und verflucht seine Feigheit, die ihn von einem früheren Geständnis seiner Liebe abgehalten hätte. Da auch sein letzter Versuch, sie von ihrem törichten Vorhaben abzubringen, umsonst ist, will er nicht mehr zwischen sie und Armado treten. In seinem Entsagen zeigt sich seine ganze Seelengrösse:

„I'll fly to serve my country in his wars
and some kind ball shall end my misery,
farewell my friend, my sister, my intended wife,
my only love, one kind embrace and I am gone for ever.
(Embraces her and she returns it pashionately).

Nun ist es Jaquelina, die ihn nicht von sich ziehen lassen will; aus seinen letzten Worten hat sie die ganze Tiefe seiner Liebe herausgefühlt, durch sie ist es ihr plötzlich zum Bewusstsein gekommen, dass sie nur diesen Mann lieben kann. Sie gesteht ihm ein, dass sie jetzt nicht mehr ohne ihn leben könne und ihn deshalb auch nicht fortlassen werde. Durch dieses Geständnis ist Costard hocherfreut, sie umarmen sich und hoffen glücklich zu werden, denn ihre Liebe, die auf Freundschaft gebaut ist, muss dauernd sein, und Zufriedenheit wird ihnen den Mangel des Reichtums ersetzen.

III, 1. Enter Armado and Moth. — Armado fordert Moth auf zu singen. Moth beginnt:

„When daffadels (!) begin to peere,
With high! Doxy over the Dale . . . . cf. Shakespeare, The Winter's Tale IV, 3,1—12.

Nun befiehlt Armado dem Pagen, Jaquelina zu holen. Dieser fragt ihn, ob er so sangesfreudig wäre, dass er versuchen wolle, sie mit einer „French brawl" zu gewinnen.

Es folgt dann wörtlich Sh's. L's. L's. L. III, 1,8—47.

III, 2. An apartement in the Palace. Enter King and Lords.

Der König hat erfahren, dass Armado mit Jaquelina zusammentreffen wird, und beschliesst, sich mit seinen Studien-

genossen in Armados Zimmer zu verbergen, um der Unterredung beizuwohnen.

III, 3. Armado's Apartement. King and Lords conceal'd. Biron just shews himself and Exit. — Enter Armado.

Armado beklagt sich über Cupido, den kleinen Tyrannen, der ihn, den weitgereisten Spanier, den Intimus des Königs, dazu verführen will, die Jaquelina, das einfache (base, low-born) Mädchen zu heiraten. —

Enter Moth with Jaquelina.

Armado verkündet Jaquelina, der König habe ihr und Costard verziehen, und fordert sie auf, nunmehr ihre Einwilligung zu geben, seine Frau zu werden. Jaquelina dankt ihm für die erwirkte Verzeihung; ewig will sie ihn lieben, die seine kann sie jedoch nicht werden, weil sie jetzt eingesehen hat, dass ihre ganze Liebe Costard gehört. Ueber diese Antwort wird Armado unwillig und hält ihr vor, wie sie einen solchen Dummkopf ihm, dem hochgebildeten Spanier, dem Günstling des Königs, vorziehen könne. Jaquelina strebt aber nicht nach Grösse und hohem Range, vielmehr kann Costard ihr mit seiner Hände Arbeit auf seinem kleinen Besitze Alles bieten, was sie verlange. Nun bietet Armado ihr an, sie auf Bälle, in Concerte und zu Maskeraden zu führen, wo sie durch ihre Schönheit und elegante Kleidung Alle übertreffen soll. Jaquelina lehnt dieses Anerbieten ab, sie glaubt, ihre Tugend und Unschuld, ihr höchstes Gut, werde dadurch bedroht; sie dankt Armado für die Ehre, die er ihr durch die Heirat zu erweisen gedenkt. Seitdem Costard ihr erklärt hat, dass er sie schon lange liebe, ist sie dessen inne geworden, dass auch sie ihm schon lange gut sei, und hat ihm die Ehe versprochen. Sie bittet deshalb Armado, sie fernerhin nicht mehr belästigen zu wollen. (Exit Jaquelina.) Armado Solus.

Durch diesen kurzen Bescheid Jaquelinas ist Armado in masslosen Zorn geraten; er schwört Costard vernichten zu wollen, denn sein beleidigter Stolz fordert Rache. Bald aber giebt er diesen Gedanken auf, denn „Stolz und Rache sind Laster, und ein Mann sollte keine Laster haben".

Dagegen beschliesst er Jaquelina mitzuteilen, Costard sei gestorben oder davongelaufen. — Exit.

III, 4. King's Apartement. — Enter King and Lords.

Der König und seine Studiengenossen, die das Gespräch zwischen Jaquelina und Armado gehört haben, beschliessen, ihn nicht aus den Augen zu lassen. — Exit omnes.

Lord Biron and Costard meeting.

Biron trifft Costard und übergiebt ihm einen Brief an Rosaline, den er noch am Nachmittage bestellen soll. — Exit Costard.

Es folgt wörtlich Birons Monolog cf. Sh's. L's. L's. L. III, 1,174—207.

King's Apartement. Enter King and Lords.

Der König hat erfahren, dass Armado den Costard aus dem Wege geräumt haben soll, ferner, dass eine Zusammenkunft zwischen Jaquelina und dem Spanier stattfinden werde. Er hat deshalb eine Wache bestellt, die den Armado auf ein gegebenes Zeichen hin festnehmen soll; er selbst begiebt sich mit seinen Getreuen in ein Versteck, um so das Gespräch zwischen Jaquelina und ihrem abgewiesenen Liebhaber mitanzuhören. Exit omnes.

Don Armado and Jaquelina.

Noch einmal versucht Armado Jaquelina zu überreden, ihn jetzt zu heiraten, da Costard zum Militär abberufen sei und wohl kaum zurückkehren werde. Wiederum wird sein Antrag von dem jungen Mädchen zurückgewiesen, sie will warten bis Costard zurückkommt, sollte er aber im Kampfe fallen, so will sie nur einen Mann heiraten, den sie ebensosehr lieben könnte wie Costard. Nun versucht Armado ihr klarzumachen, zwischen Costard und ihr bestehe nur eine Art Wohlwollen, keine wahre Liebe. Auch bezweifelt Armado, dass Costard ihr wirklich das Leben gerettet habe; da schildert Jaquelina in schlichten Worten die Heldentat ihres Verlobten. Einst hätten sich einige Schafe von ihrer Herde entfernt und wären auf einen abschüssigen Berg gelaufen, an dessen Fuss ein tiefer Strom floss. Bei der Verfolgung der Schafe hätte sie plötzlich ein Widder den Abhang

heruntergestossen. Costard hätte sie den Berg herunterrollen sehen und sei vor sie gesprungen, um sie zurückzuhalten, hätte aber das Gleichgewicht verloren und sei noch vor ihr in den Fluss gefallen; doch hätte er sie gerettet, wenn auch mit der grössten Mühe. Sie habe die Besinnung verloren und, als sie wieder zu sich gekommen sei, habe sie in seinen Armen geruht. Armado muss nun zugeben, dass Costard sie dem Tode entrissen hat, sucht jedoch zu beweisen, dass er nur seiner Pflicht genügt habe. Wäre er selbst bei dem Unglücksfall zugegen gewesen, würde er „upon the wings of Love" zu ihr geflogen sein, um sie zu retten. Jaquelina will keineswegs seine Bereitwilligkeit bezweifeln, aber Costard hat nun einmal durch die Tat ältere Anrechte auf sie; er ist ihr seit dem Unglücksfall gleichsam Vater, Bruder und Freund gewesen. Armado bietet sich an, seine Stelle während des Krieges, an dem ihr Geliebter teilnehmen müsse, zu vertreten, ihre Unschuld will er beschützen, und dies geschieht am besten, wenn sie seine Frau wird; er verspricht, sie auf den Händen tragen zu wollen, sie reich und glücklich zu machen. Doch Jaquelina will nicht darauf eingehen sein Weib zu werden, wenn nicht der Tod ihres Verlobten oder seine Verheiratung mit einer Anderen sie freimache. Ueber diese neue Abweisung gerät Armado in Zorn und versucht, sie jetzt durch List für sich zu gewinnen. Er hat vor ihrer Ankunft Massregeln getroffen, dass auf ein von ihm gegebenes Glockenzeichen seine Freunde und ein Priester erscheinen, um sofort die Trauung vorzunehmen, auf ein anderes Glockenzeichen hin wird Costard sofort getötet. Er stellt ihr die Wahl, welches Zeichen er geben soll. Voller Verzweiflung fällt Jaquelina vor ihm auf die Kniee und bittet ihn, Costard zu retten. Armado fordert sie nochmals auf, ihn zu heiraten und so Costard zu retten, Jaquelina aber will nicht den Mann zum Gemahl haben, der ihren Geliebten zu ermorden beabsichtigt.

[Enter King and Lords with a guard hastily.]

Da erscheint der König mit seinen Begleitern und einer Wache; er macht Armado Vorwürfe wegen seines Eidbruches. Dieser jedoch giebt vor, dass er durch sein ganzes Tun nur

die Tugend des Mädchens habe auf die Probe stellen wollen. Dass er keine schlechten Absichten hatte, beweist er dadurch, dass er die Glocke läutet, die das Zeichen zu Costards Tode geben sollte; es treten Costard und Moth mit einem Priester ein, welcher das junge Paar (Costard und Jaquelina) trauen sollte. Der König findet dieses Experiment zwar etwas weitgehend, verzeiht Armado aber, als dieser sich erbietet, für die Mitgift der Verlobten zu sorgen. — Exit omnes.

[Hier findet sich noch ein Zusatz, der später wieder gestrichen ist:

Auch den Bruch des Gelübdes verzeiht der König; da keiner seinen Schwur gehalten habe, müssten sie sich gegenseitig verzeihen. Hymen, der noch mehr als ein Paar in seinen Hain führen werde, scheine nahe zu sein. — Exit omnes. —]

IV, 1. A Grove. Biron solus.

Biron klagt über die unbesiegliche Macht des Cupido, die ihn zwingt, sein Gelübde zu brechen. Er vergleicht den Mann, der einen Schwur, wie er getan hat, mit einem Toren, der eine ganze Festung mit einem Pistolenschuss in die Luft sprengen will. Während er sich noch Vorwürfe macht, hört er Schritte sich nähern und verschwindet hinter einem Baum. Zu seiner Ueberraschung sieht er den König daherkommen mit einem Brief in der Hand, den er laut liest. Es ist ein begeistertes Liebesgeständnis an die Prinzessin. Aber kaum hat der König seine Zeilen beendet, als schon ein Dritter dem stillen Platze naht und den König veranlasst, ebenfalls ein Versteck aufzusuchen. Es ist Longaville, der in der Einsamkeit seine an Marie gerichteten Verse lesen will. Auch er geht in ein Versteck, um Dumain den Platz zu räumen, der seine Liebesepistel an Katharina vorträgt. Da tritt Longaville hervor, um Dumain Vorhaltungen zu machen, der König kommt hinzu und tadelt beide wegen ihrer Sonette, wird aber von Biron auch der Reimerei beschuldigt. —

Enter Costard with a Letter.

Da erscheint Costard und verrät auch Biron dadurch, dass er den an Rosaline bestimmten Brief als unbestellbar

zurückbringt; er hatte die Damen, welche sich auf der Jagd befanden, nicht treffen können. Wie nun auch Biron sich überführt sieht, legt er den Freunden die Wiedersinnigkeit ihres Schwurs dar und preist die Allmacht der Liebe. Der König und die Lords beschliessen, um die französischen Damen zu freien, und, um Gelegenheit dazu zu haben, ein Maskenfest zu veranstalten. Exeunt.

V, 1. Before the Princess' Pavilion. The inside of the pantheon as it appeared before it was burnt. A Large Company in fancy dresses, the Lords and Ladies in Rushian habits.

Während die Prinzessin und ihre Begleiterinnen die ihnen von den Herren zugesandten Geschenke mustern und sich über die dieselben begleitenden Liebesgedichte lustig machen, meldet Boyet, dass der Fürst mit seinen Begleitern maskiert herankomme. Die Damen maskieren sich ebenfalls und wechseln ihre Geschenke unter sich, um die Lords irrezuführen. So kommt es, dass der König Rosaline für die Prinzessin hält und sie um einen Tanz bittet, der ihm auch gewährt wird. Nach einer kurzen Unterhaltung, während der jeder der Lords seiner Dame ewige Liebe schwört, gehen die Herren ab, um bald ohne Maske zurückzukehren. Sie werden von den Damen wegen der Maskerade getadelt und verspottet, weil während derselben die Liebesschwüre jedes einzelnen an die verkehrte Adresse gekommen wären. Als dann die Prinzessin ihren Entschluss kundgiebt, an demselben Tage abzureisen, werben die Herren um die Hand der Damen, werden aber auf ein Jahr vertröstet. —

Enter Don Armado, Costard and Jaquelina.

Armado bringt das junge Paar, Costard und Jaquelina, zum Könige und bittet ihn um seinen Segen für sie. Der König überlässt den Damen die Entscheidung, ob diesen Verlobten auch eine Wartezeit von einem Jahr auferlegt werden solle. Die Prinzessin hält es für unnötig, weil die Beiden nicht wortbrüchig geworden sind und daher diese Strafe nicht verdient haben. Nun sucht der König den Hofdamen und der Prinzessin die Schuld an seinem Wort-

bruch zuzuschieben weil der Eid ohne ihr Kommen hätte gehalten werden können. Die Prinzessin rät dem jungen Paare noch ein Jahr mit der Hochzeit zu warten; Jaquelina ist einverstanden, falls Costard seine Zustimmung giebt. Costard aber lässt sich von der Prinzessin nicht überreden, jetzt noch von der Ehe abzusehen und Jaquelina ein Jahr in Gottesfurcht und Gebet zubringen zu lassen; er will sie durchaus nicht am Beten hindern, glaubt aber, dass sie in der Ehe ebensogut gottesfürchtig und fromm sein könne. Auf keinen Fall will er noch ein Jahr warten, weil er glaubt, dass es nichts Gott Wohlgefälligeres gebe als dass ein Liebespärchen möglichst bald heirate und möglichst viele Kinder habe, vorausgesetzt, dass diese gut versorgt würden. Diese Worte hält der König für einen Orakelspruch, er glaubt, dass die beste Sühne für den Wortbruch ist, dem Beispiel der Verlobten zu folgen. Die Damen sind einverstanden und reichen den Lords die Hände. Da tritt Armado vor und bittet den König um Erlaubnis, den Dialog der Eule uud des Kukuks aufführen zu lassen. Es folgt der Dialog cf. Sh.'s L.'s L.'s L. V, 2,904 ff.

Kritische Beleuchtung des Ms. nebst Vergleich mit dem Original.

Ad I, 1. Wie aus der Inhaltsangabe ersichtlich ist diese Scene zum grössten Teile Shakespeares geistiges Eigentum. Der Bearbeiter zeigt das Bestreben, nach Möglichkeit zu kürzen; in recht pedantischer Weise ohne Verständniss für die Schönheit des Originals malt er mit unbarmherziger Feder sein „Omitted" an den Rand. So z. B. lässt er I, 1,74—99, eine der besten Stellen dieser Scene, aus. Allerdings muss man hier in Betracht ziehen, dass er zu dieser Streichung vielleicht durch die Anmerkung der von ihm benutzten Gentleman-Bellschen Ausgabe unseres Stückes veranlasst wurde. (s. o. pg. 12.) Die Verse 107—109 wollte der Bearbeiter zunächst beibehalten, wie aus einigen von ihm gemachten „Verbesserungen" derselben hervorgeht, später aber merzte er sie doch aus; Streichuugen dieser Art finden

sich recht häufig im Ms. — Verfehlt ist die Beseitigung der Verse 138—139, weil sie unbedingt zur Exposition gehören; das Ms. lässt uns so im Unklaren, weshalb denn eigentlich die Prinzessin von Frankreich nach Navarra kommen will. — Durch einen Zusatz hinter 177 bringt der Umdichter das erste neue Moment in die Exposition hinein, indem er uns das Misstrauen des Königs gegen Armado schildert. Die wenigen steif klingenden Worte, welche er dem Könige in den Mund legt, passen durchaus nicht zu der schwungvollen Redeweise, welche das Original ihm verleiht. — Die Streichung der Zeilen 224—32; 252—65 ist vielleicht zu billigen; denn durch die Beseitigung von Costards Einwürfen wird uns Armados Brief als ein geschlossenes Ganze gegeben, und somit seine Wirkung vergrössert. Die Ausmerzung eines Teiles dieses Briefes ist vielleicht auf das Conto der Gentleman-Bellschen Ausgabe zu setzen, nach der sich der Bearbeiter fast immer, besonders aber bei Streichungsvorschlägen, richtet. Hier musste 241—50 fallen; wenn auch Gentleman nicht gerade diese bestimmten Zeilen als verfehlt bezeichnet, so kann man doch aus seiner Anmerkung entnehmen, dass er besonders an ihnen Anstoss nahm. Ein Flüchtigkeitsfehler findet sich hier im Ms., es heisst: (240 b—241 a) so much for the time when. (250) there I did see . . . . Natürlich ist nach der Auslassung von 241—50 „there“ nicht mehr möglich, es müsste vielmehr „then“ stehen. — Die erste Scene ist also inhaltlich fast dieselbe geblieben, textlich ist es ihr aber schlecht ergangen. Manche Ausdrücke sind durch andere ersetzt, einige Verse sind gestrichen, andere umgestaltet, oft ist der Reim gefallen, und bisweilen sind kurze Prosastücke eingeschoben. Das ganze ist also ein wüstes Durcheinander von Prosa, reimenden und nichtreimenden Versen.

Ad I, 2. Weniger als bei der ersten Scene lässt der Bearbeiter hier seine Verbesserungswut merken; die Streichungen und Wortveränderungen sind ziemlich selten. Mehrere Einschiebungen finden sich, von denen die zwischen Vers 171 und 172 befindliche die längste ist. Die Veranlassung zu diesem Zusatz gab die Stelle in des Königs Edikt

I, 1,118—124; der Grund für die Einsetzung dieser und der folgenden Costard, Jaquenetta und Armado betreffenden Scenen lag für den Bearbeiter darin, die durch Weglassung der Figuren des Holofernes und Nathaniel entstandenen Lücken auszufüllen, und die im Original sehr kurz behandelte Liebesgeschichte zwischen Jaquenetta und Armado allerdings abweichend von Shakespeare auszuführen.

Ad II, 1. Die erste Scene des zweiten Aktes weist nur wenige Streichungen und auch nicht sehr viele „Verbesserungen" einzelner Wörter auf. Ein Druckfehler der Bellschen Ausgabe II, 1,195: The heir of Alençon, Rosaline her name, statt: . . . . Katherine . . . . ist dem Bearbeiter entgangen. [cf. Furness, Loves Labour's Lost, 2. Aufl. pg. 73, Anm. 205, 222.]

Ad II, 2. Der zweite Akt wird um eine Scene vermehrt, welche freie Erfindung des Bearbeiters ist. Es fehlt die Ortsangabe. In Jaquenettas Monolog und Costards Liebeswerben zeigt sich deutlich die geringe dramatische Begabung unseres Bearbeiters und seine Unfähigkeit, sich in Shakespeares Kunst hineinzuversetzen. Er lässt die Personen in der gewöhnlichsten Alltagssprache reden und die elendesten Plattheiten vorbringen bei dem Liebeswerben, für das ihm doch Shakespeare in demselben Stück (V, 2,750 ff) ein herrliches Vorbild gegeben hatte.

Ad III, 1. Der dritte Akt umfasst im Ms. vier Scenen, von denen die erste in Armados Zimmer, die zweite in einem anderen Raum des Palastes, die dritte wieder in Armados Zimmer und die vierte[1]) in des Königs Gemach sich abspielt. Ein derartig häufiger Ortswechsel war auf der Shakespeareschen Bühne sehr gut möglich, zur Zeit der Bearbeitung dieses Stückes aber undenkbar. — Die erste Scene des dritten Aktes wird durch die vielen Ausmerzungen und Zusätze völlig entstellt. Gleich am Anfang werden drei Strophen des Liedes, welches der Vagabund Autolycos, der Vertreter des volksmässigen Sängers, in „The Winter's Tale" (IV, 3,1—12) singt, eingeschoben. Der Bearbeiter

[1]) cf. pg. 28.

hat bei der Niederschrift dieser Stelle kein Exemplar von Shakespeares „The Winters Tale“ vor sich gehabt, sondern das Lied frei aus dem Gedächtnis niedergeschrieben, wie aus der Menge orthographischer Fehler und der Umdichtung einzelner Verse zu schliessen ist. Die Melodie wird als bekannt vorausgesetzt; demnach scheint das Lied beliebt gewesen und häufig gesungen worden zu sein. Dies ist die einzige Stelle, welche der Bearbeiter aus einem anderen Stücke Shakespeares entlehnt hat; ob ihm allerdings bewusst war, dass dieses Lied von Shakespeare stammt, möchte ich bezweifeln. — Der grösste Teil des Gespräches zwischen Armado und Moth wird gestrichen, natürlich aus Rücksicht auf das Publikum, welches den feinen Wortwitz nicht mehr schätzte, sondern für derbere Sachen schwärmte. So bleiben also von der ganzen Scene nur etwa 40 Verse erhalten.

Ad III, 2. Diese und die beiden folgenden Scenen sind Erfindung des „Dichters“. Hier versucht er es zum ersten Male den Shakespeareschen Zehnsilbler nachzuahmen, aber nur kläglich ist das Resultat. Ausserdem ist es nicht recht begreiflich, weshalb der König in Prosa, Biron aber in Versen spricht. Dieser Auftritt ist im Vergleiche zu den anderen desselben Aufzuges ziemlich kurz ausgefallen. Er besteht aus 5 Zeilen, welche dem Könige zufallen, und 6 Versen, welche Biron zu sprechen hat.

Ad III, 3. Die dritte Scene, welche ebenso wie die vierte sich durch ihre Länge auszeichnet, spielt in Armados Gemach. Der König und seine Begleiter haben ein Versteck in demselben Zimmer aufgesucht, um die Verhandlungen zwischen Armado und Jaquelina zu belauschen. Dem Zuschauer wird die Anwesenheit des Lords nur dadurch angezeigt, dass Biron aufsteht und das Zimmer verlässt, um, wie aus der vierten Scene dieses Aktes zu ersehen ist, einen Boten für seinen an Rosaline gerichteten Liebesbrief zu suchen. Für Armados Monolog ist eine Reihe von Shakespeareschen Ausdrücken verwendet, welche aus verschiedenen Teilen des Stückes zusammengesucht sind und hier nebeneinandergestellt werden. Die Zehnsilbler, welche Armado

zuerteilt werden, sind bis auf einige erträglich. Das nun folgende Zwiegespräch zwischen Jaquelina und dem Spanier zeichnet sich durch ganz besondere Plattheit und Stümperhaftigkeit aus. Auch hier finden sich einige Verse, die man übrigens nur an der Schreibung als solche erkennen kann. Ich möchte dieses glänzende Geistesprodukt des Bearbeiters dem Leser nicht vorenthalten:

Arm.: „My Charming[1]) Angel you do not know your worth
your mind's too noble for this humble station;
Can you renounce the pleasure of the world,
You should shine at Baths, Concerts, Masquerades,
Your Beauties will eclips (sic!) from their own native eligance
The studied graces that adorn a court."

Jql: „I have not the vanity to think so,
But I have been taught to value virtue,
Above the pomps and pleasures of the world,
And that I must not think to keep my innocence
if I exposed myself in places were[1]) vice abunded." (sic!)

Es folgt nun wieder Prosa, und erst Armados zweiter Monolog in dieser Scene ist wieder in Versen abgefasst. Unser Dichter scheint mit dem Wechsel zwischen gebundener und ungebundener Redeform keinen Zweck verfolgt zu haben, vielmehr alles, was ihm gerade einfiel, niedergeschrieben und die Ausarbeitung auf spätere Zeit verschoben zu haben.

Ad III, 4. Diese Scene bietet uns das Schlechteste, was der Bearbeiter für die Veränderung des Stückes geliefert hat. In ihrem ersten Teil versetzt sie uns in des Königs Gemach, wo die Lords ausser Biron versammelt sind. Der Fürst richtet einige Worte (14 im ganzen) an seine Begleiter und geht mit ihnen ab. Der zweite Teil der Scene, das Zusammentreffen zwischen Biron und Costard, ist mit einigen „Verbesserungen" aus dem Original (III, 2) entlehnt. Der Ort der Handlung wird nicht angegeben; man könnte vielleicht annehmen, dass er derselbe geblieben

[1]) Orthographie des Ms.

wäre wie im ersten Teil der Scene, doch spricht die Bühnenanweisung dagegen, welche nach dem Abgehen der Lords nur Biron (in das Zimmer) eintreten lässt, von Costards Anwesenheit in demselben (nach III, 2,145 musste er drinnen sein) hier aber nichts erwähnt. Auch die Wiederholung des Schauplatzes (King's Apartment) am Anfange des dritten Teiles dieser Scene beweist, dass die Begegnung von Costard und Biron nicht in des Königs Zimmer stattgefunden hat. Demnach ist für diese eine Scene dreimaliger Scenenwechsel erforderlich. Vielleicht käme noch ein vierter hinzu für die vierte Unterabteilung dieser Scene, Armados Unterhandlung mit Jaquelina. Ich halte es nämlich nicht für möglich, dass diese in des Königs Zimmer hätte stattfinden können, weil der Spanier das junge Mädchen ebenso wie bei den früheren Zusammenkünften auch jetzt auf sein Zimmer berief, um mit ihr ungestört unterhandeln zu können, besonders aber, um vor der Entdeckung durch den König sicher zu sein. — Der dritte und vierte Teil dieses Auftrittes wäre entschieden besser für den vierten Akt zu verwenden gewesen, welcher durch die Ausmerzung der Figuren des Holofernes und Nathaniel arg zusammengestrichen ist. — Ebenso kläglich wie die Form ist auch der Inhalt der Scene. Armado versucht Jaquelina durch Liebesbeteuerungen zu gewinnen, wird aber hartnäckig von ihr abgewiesen, und greift schliesslich, als er sieht, dass seine ganze Liebesmühe verloren ist, zur List, aber auch sie nützt nichts. Da überrascht ihn der König und macht ihm Vorwürfe wegen seines Vorgehens, aber Armado weiss sich glänzend zu rechtfertigen. Er ist nur darauf bedacht, das Liebespaar, Costard und Jaquelina, glücklich zu machen, ja er hat sogar schon einen Priester bestellt, der die Beiden sofort vereinigen soll. — Ein Kommentar zu dieser „dichterischen Leistung“ unseres Bearbeiters ist wohl nicht nötig.

Ad IV, 1. Der von dem Umdichter erfundene Monolog Birons ist von einer unglaublichen Geschmacklosigkeit. Einige Zeilen möchte ich anführen:

„Cupid was called the prince of Gods and Men among the antients, that he has not lost his power I am a proof.

Study for three years, fast, not see a Woman, ha, ha, ha, a very pretty oath, direct rebellion against Love's Majesty. Why what a set of Fools, War against nature." . . .

Man sieht, wie geistig arm der Bearbeiter war, er nimmt Gedanken aus einer früher schon von ihm benutzten Stelle heraus und lässt sie Biron in geschmackloser Weise wiederholen. Der Dichter streicht die beiden ersten Scenen dieses Aktes und versetzt uns mit Birons Monolog sofort in die dritte Scene des Shakespeareschen Stückes. Einen Teil des vorgefundenen Textes (bis 188) korrigiert er, streicht 189—203, setzt dafür einige steifklingende Worte ein und führt schliesslich den Auftritt unter Ausmerzung der besten Stellen und Einfügung vieler Wortverbesserungen zu Ende. Die drei im Original ziemlich ausgedehnten Scenen des vierten Aktes sind demnach in eine einzige zusammengezogen, welche ungefähr 320 Zeilen resp. Verse enthält. Natürlich würde dieser Aufzug bei der Aufführung des Stückes wegen seiner Kürze unmöglich sein. Da aber der Bearbeiter anscheinend an der Shakespeareschen Fünfteilung des Stückes und der Stoffverteilung auf die einzelnen Akte nichts ändern wollte, blieb ihm für den vierten Aufzug nach Beseitigung der beiden ersten Auftritte nur wenig Stoff übrig.

Ad V, 1. Die Bearbeitung merzt die erste Scene des Originals aus, beginnt also den Akt mit Love's Labour's Lost V, 2. Abgesehen von einigen Streichungen und Wortveränderungen schliesst der Dichter sich bis Vers 215 an seine Vorlage an; 217—221 streicht er und schiebt dafür einen Tanz (A Maskerade Dance) ein. Während Shakespeare die Aufforderung der Lords zum Tanzen zweimal durch Rosaline abweisen lässt, geben im Ms. die Damen nach der zweiten Aufforderung des Königs durch ihr Schweigen ihre Einwilligung zu demselben. Man beachte diesen Zug in der Charakteristik der Damen, welcher sich am Schluss der Scene noch deutlicher zeigt. Dort nämlich lehnen zunächst die Damen die Werbung der Lords ab, nehmen sie aber bei der Wiederholung derselben an, ohne auch nur mit einem einzigen Wort ihre Zusage kund zu tun. — Die Darstellung der neun Recken (484—736) fehlt im Ms.

Hinter 887 versucht der Bearbeiter, in einer längeren Einschiebung das Stück in einem von Shakespeare abweichenden Sinne zu Ende zu führen. Costards schlichter Ausspruch, es wäre für ein Liebespärchen das Beste, wenn es möglichst bald heirate, wirkt wie eine Offenbarung auf die Damen und die Lords, sie wagen, kein Wort dagegen zu sagen, denken weder an den Eidbruch noch an das Bussjahr, sondern beeilen sich, Costards Lehre zu folgen. Zum Schluss wird der Dialog des Kuckucks und der Eule angefügt. Der Bearbeiter entnimmt Vv. 894b—896 wörtlich von Shakespeare, lässt uns aber völlig im Unklaren, wer denn eigentlich die „two learned men" sind, welche diesen Dialog verfasst haben.

Betrachten wir nun das Stück als Ganzes und vergleichen es mit dem Original.

Der Titel: Love's Labour's Lost wird nicht geändert, obgleich er für die Bearbeitung durchaus nicht passt; denn man kann doch nur von Armado sagen, dass seine Liebesmühe umsonst ist, während die Lords und Costard der Liebe Lohn erlangen. Love's Labour's Won würde deshalb besser als Titel für unsere Bearbeitung passen. — In der Charakteristik der Personen ist einiges geändert. Jaquenetta alias Jaquelina hat im Ms. die Prädikate „innocent and sencible" erhalten, Armado sind einige neue Züge, Edelmut und Freigiebigkeit, angedichtet, die Damen werden als zaghaft, unbeständig und leicht zu überreden geschildert; sonst sind die Charaktere der einzelnen Figuren dieselben geblieben. — Ist die Bearbeitung nun wirklich eine Verbesserung? Entschieden nicht! Sie ist vielmehr ein oberflächliches, jeder psychologischen Tiefe bares, an Plattheiten und Geschmacklosigkeiten aber reiches Machwerk. Ich glaube übrigens, dass die uns vorliegenden Zusätze nur kurze Entwürfe sind, die später ausgearbeitet und in Versform gebracht werden sollten. An einigen Stellen giebt das Ms. nämlich in der Rede derselben Person zunächst Prosa, dann einige Verse und dann wieder Prosa, sodass es scheint, als ob der Bearbeiter in diesen flüchtigen Entwurf Alles, was ihm gerade einfiel, sei es nun ein Vers oder etwas versähnliches, sei

es Prosa, aufnahm, um es bei der späteren Umdichtung verwenden zu können. Nur so lässt sich die Steifheit des Stils und die Dürftigkeit des Ausdruckes erklären. Aber selbst wenn später das Stück in die denkbar besten Verse gesetzt wäre, so würde es doch nicht im entferntesten an das Original herangereicht haben. Der Dichter hat eben zuviel von Shakespeare gestrichen und dafür sein wertloses Geistesprodukt eingesetzt. Ein Verdienst hatte der Bearbeiter, er hat manche Wortspiele, an denen die Comödie ja so überreich ist, beseitigt, auch hat er statt der unmodern gewordenen Ausdrücke Shakespeares die in seiner Zeit gebräuchlichen, allgemein verständlichen eingesetzt. Fassen wir nun unser Urteil über die Bearbeitung kurz zusammen: Das Stück ist, wie es uns überliefert ist, für den Literarhistoriker völlig wertlos, für den Philologen dagegen von einiger Bedeutung, weil es zeigt, welche Ausdrücke Shakespeares zur Zeit der Umdichtung veraltet und der grossen Menge nicht mehr ganz geläufig waren.

II. The Students.

Das Titelblatt lautet:

The / Students. A / Comedy. / Altered from Shakespeare's Love's Labours Lost, / And / Adapted to the Stage. /

Facite aequanimitas / Poetae ad scribendum augeat industriam. / Ter.

London. / Printed for Thomas Hope, at the Bible and Anchor, / facing the North Gate of the Royal-Exchange, Thread- / needle-Street, MDCCLXII. [Price One Shilling and Six-pence.]

Wie wir aus dem Titelblatt ersehen, ist das Werk anonym erschienen. Angaben über den Verfasser finden sich in keinem der Nachschlagewerke, die das Stück meistens

nur ganz kurz erwähnen, cf. Biogr. Dram. (London 1812) Bd. 2, pg. 304, ferner H. T. Hall, Shakespeare's Plays (2. Ausg. 1880) pg. 19 ff. etc. Auch aus dem Stücke selbst lassen sich keine Schlüsse auf die Person, den Stand oder Beruf des Bearbeiters ziehen.

The Students scheint niemals aufgeführt zu sein, wie John Genest, (Some Account of the English Stage, Bath 1832. Bd. X, pg. 180) sagt: Students 1762 — this is professedly Love's Labour (!) Lost adapted to the stage, but it does not seem to have been ever acted.

Um festzustellen, welche Ausgabe von Shakespeares Love's Labour's Lost der Verfasser als Grundlage für seine Umarbeitung benutzt hat, musste H. H. Furness, (A New Variorum Edition . . . . Philadelphia 1904. (2. Aufl. 1906) zu Rate gezogen werden. Es ergab sich, dass nur eine der Theobaldschen Shakespeare-Ausgaben als Vorlage gedient hat, und zwar wahrscheinlich die zweite Ausgabe von 1740. Fast allen von Theobald aufgestellten Conjecturen folgt der Verfasser, an einigen recht verderbten Stellen jedoch hat er eine von allen bei Furness erwähnten Conjecturen abweichende Lesart, welche man wohl als sein Eigentum betrachten darf. In Bezug auf Orthographie und Anwendung von Majuskeln und Minuskeln richtet er sich nicht nach seinem Vorbild. Im Folgenden führe ich einige Stellen an, welche mit Theobalds Conjecturen übereinstimmen:

Dram. pers.	Adriano	Theob. — Stud.
I, 1,14[1])	arts	Theob. — Stud.
I, 1,128	Theob. und Stud. schreiben diesen Vers Biron zu.	
II, 1,25	to us it seems	Theob. — Stud.
II, 1,38	virtuous King	Theob.
	virtuous king	Stud.
II, 1,61	Alanson's	Theob. — Stud.
II, 1,145	demands on payment.	Theob. — Stud.
II, 1,149	yielded.	Theob. — Stud.
III, 1,16	as if.	Theob. — Stud.; auch die Interpunktion des Satzes übernimmt Stud.
III, 1,182	senior - junior	Theob. — Stud.

[1]) Ich zitiere wie sonst nach der Verszählung der Globe-Edition. London 1900.

III, 1,182	giant - dwarf	Theob. — Stud.
III, 1,189	file.	Theob. — Stud.
III, 1,190	tumbler, stoop!	Theob. — Stud.
IV, 3,305	prisons up.	Theob. — Stud.
IV, 3,336	thrift.	Theob. — Stud.
IV, 3,340	for savour	Theob. II — Stud.

V, 2,904 ff. Stud. übernimmt Theobalds Umstellung der Verse.

Abweichungen von Theobald.

I, 1,4 Stud.: spite. Theob.: spight.
I, 1,48 Stud.: nor sleep. Theob.: not sleep.
I, 1,51 Stud.: grace. Theob.: Grace.
I, 2,56 Stud.: new devised curtsie. Theob.: new devis'd curtsie. etc.
Die Abweichungen sind also nur orthographischer Natur.

Textverbesserungen des Verfassers der Students.

I, 1,128 Shakespeare Q, Ff: A dangerous law against gentilitie.
Students: A dangerous law, in good faith.
IV, 3,180 Sh. Q: With men like men of inconstancie.
Stud.: . . . . . like men ever weak and variable.

Aus den angeführten Beispielen ersehen wir, dass der Verfasser sich genau an Theobalds Ausgabe hält. Er zeigt überall das Bestreben, die von Shakespeare übernommenen Stellen textlich möglichst wenig zu verändern; mit Vorliebe übernimmt er ganze Scenen von Shakespeare. Um ein klares Bild von der Umarbeitung zu geben, führe ich die von ihm seinem Vorbild entlehnten Stellen, wie auch die gestrichenen und wenig veränderten Verse in der Reihenfolge an, wie sie in den Students sich finden.

Unser „Barde", wie er sich selbst nennt (cf. Prol. pg. 43), schickt seiner Komödie einen Prolog voraus und lässt am Schlusse des Stückes einen Epilog folgen, welcher von Rosaline gesprochen werden soll. Der Prolog sollte bei der Aufführung natürlich ebenfalls gesprochen werden, es wird uns aber nicht angegeben, wem diese Rolle zufallen sollte.

Prologue.

The stage, 'tis granted, is a moral school,
An exhibition of the knave and fool;
Where in each attitude the muse is seen,
The sneer-taught eye, the laughter-moving mien:

Where keenest satire guides the poet's pen
With Shakespeare's humour, or the wit of Ben;
Where characters are drawn with nicest art,
Exhibiting a portrait of the heart;
Where fools are taught to laugh at one another,
Whilst each applies the likeness to his brother.

Bold is the task in this discerning age,
For bards to risque their pictures on the stage;
What tho' a thousand vices daily rise,
Or constant follies swim before our eyes,
Yet would we give each draught its proper shade,
Or wish each tint were delicately laid,
All Congreve's wit, the polish'd scenes require,
All Farquar's humour, and all Hoadly's fire.
Our bard, advent'ring to the comic land,
Directs his choice by Shakespeare's happier hand;
Shakespeare! who warms with more than magic art,
Enchants the ear, whilst he instructs the heart;
Yet should he fail, he hopes, the wits will own,
There's enough of Shakespeare's still, to please the town.

Der Dichter hatte also selbst nicht allzu grosses Zutrauen zu seiner Kunst, vielleicht waren schon einige seiner Werke resp. Umdichtungen durchgefallen. Er kennt die grossen Ansprüche des Publikums, weiss auch, dass Shakespeare bei demselben als dramatischer Dichter in höchster Achtung stand, deshalb führt er im Prolog als captatio benevolentiae an, dass ein grosser Teil seines Stückes aus Shakespeares Feder stamme.

Ein Vergleich zwischen dem Personenverzeichnis der Theobaldschen Ausgabe und dem der Students zeigt, dass in dem letzteren Mercade, Sir Nathaniel, Holofernes und a Forester fehlen. Costard, a clown belonging to the king, tritt in der Aufzählung vor Dull. Jaquenetta gehört zu den Ladies attending on the Princess.

Zwei Personen, welche im Verlaufe der Handlung vorkommen, wenn sie auch nur eine kleine Rolle spielen, werden unter den Dramatis Personae nicht genannt, nämlich:

A Forester cf. Stud. III, 2 und Timothy Clod, a clown, cf. Stud. II, 4.

Akt I. Scene 1.

The Palace.

The King, Biron, Longaville, Dumain.

I, 1,22—23 ⋁; 26—27 ⋁
I, 1,47 too hard for me. Sh.: to keep.
I, 1,48 nor sleep. Theob.: not.
I, 1,52 years term. Sh.: Space.
I, 1,54 in jest I swore. Stellung.
I, 1,59—118 ⋁. Von den hier gestrichenen Versen wird I, 110—114 später noch verwandt. (cf. Stud. I, 1. pg. 5)
I, 1,129 A dangerous law in good faith. Sh.: against gentility.
I, 1,143—147 ⋁
I, 1,150—155 ⋁
I, 1,157—160 ⋁
I, 1,162 ⋁. Es folgt eine Einfügung, dann
IV, 3,302—306.
I, 1,110—114.
I, 1,161; I, 1,156.
I, 1,163—179 (etwas verändert).
I, 1,180—181 ⋁

Akt I. Scene 2.

Armado's House.

I, 2,1—5 unverändert, dann Einschiebung.
I, 2,37—39 wenig verändert.
I, 2,60—94 unverändert, dann folgt:
I, 2,172—192

Akt I. Scene 3.

II, 1,1—50; 52—79 unverändert, dann Einschiebung.

Akt II. Scene 1.

The Country

II, 1,80—89; 90—110.
II, 1,111 113 ⋀
II, 1,114—118 unverändert, dann Einschiebung
II, 1,129—149.
II, 1,150—153 ⋁
II, 1,154—179 wenig verändert, dann Einschiebung.
II, 1,194—205 mit mehreren Auslassungen.
II, 1,206 ⋁

II, 1,207 unverändert.
II, 1,208—227 ∨
II, 1,250.
II, 1,228—233.
II, 1,234—258 stark verkürzt.

Akt II. Scene 2.

The park near the palace.

III, 1,1—5a Einschiebung.
III, 1,8—25a unverändert.
III, 1,26 ∨
III, 1,27—28
V, 2,904—921.
Einschiebung.

Akt II. Scene 3.

Freie Erfindung des Bearbeiters, ebenso

Akt II. Scene 4.

The Fields

bis auf die hier eingefügten Verse aus III, 1,175—184 und III, 1,187—207.

Akt III. Scene 1.

The Country.

IV, 3,26—43.
Einschiebung.
III, 1,144—170.
Einschiebung.

Akt III. Scene 2.

IV, 1,1—10.
Einschiebung.
IV, 1,42—46.
Einschiebung.
IV, 3,101—120.
Einschiebung.

Akt III. Scene 3.

Near the pavilion.

Freie Erfindung des Bearbeiters.

Akt IV. Scene 1.

Freie Erfindung, ebenso ein Teil von

Akt IV. Scene 2.

I, 1,233—246a.
I, 1,247b—257.
I, 1,258—259 etwas verändert
I, 1,260—63a.
I, 1,266—68a.
I, 1,274—75a.
I, 1,270—72.
Einschiebung, darin I, 2,132—34a; I, 1,140; I, 1,142—146.

Akt IV. Scene 3.

V, 2,79—81.
V, 2,89—96 stark verändert.
Einschiebung.

Akt V. Scene 1.

V, 1,100—123.
V, 1,126b; V, 1,196—99; V, 1,131—32.
Einschiebung.

Akt V. Scene 2.

V, 2,787—817a wenig verändert.
V, 2,821—825.
V, 2,823 refuse. Sh.: deny.
V, 2,833—843.
Einschiebung.
V, 2,847—79.
Einschiebung.
IV, 3,290—297.
IV, 3,302—323.
IV, 3,327—45; V, 2,765—786.
Einschiebung.
V, 2,523—32a.
V, 2,883—86.

Epilogue.

To be spoken by Rosaline.

Well, gentlemen, what think you of our art?
No vows, you find, can shield a lover's heart:
What are your musty maxims drawn from books,
Can youths, immur'd in colleges, deny
The force of smiles, the rhetoric of the eye?

See some gay spark, most fam'd for high renown,
Quit the dull college, and the tatter'd gown,
To shine among the belles and beaux in town.
At first indeed, he wildly stares about,
As if from Bedlam, he had just stole out:
With modest blushing he attacks the fair,
A very Cymon in his gait and air:
Well, 'tis agreed—deny it, if you can —
We spoil the scholar—but we make the man.

A Grecian fopling in these modern days,
From our academy claims all his praise,
And reaps his stock of learning from our school,
A wit with us; at you know where — a fool. —
We form your critics, and your bards inspire,
Wits witout judgement; poets without fire.
But jokes apart—shall we confess our pow'r?
Howe'er we triumph in the marriage hour,
Your men of sense with pleasure we obey,
Nor wish to contradict their sovereign sway;
Pleased to consent, as they are pleas'd to rule,
But prove mere rebels to a stubborn fool:
Learn hence, ye fair whene'er you choose for life
A man of sense will make the happy wife. —

Wie aus der oben gegebenen Zusammenstellung ersichtlich, hat der Bearbeiter nur 800 Verse von (den 2800 ca. von) Love's Labour's Lost für sein Stück verwendet. Die Akt- und Scenen-Einteilung musste wegen der oft recht grossen Zusätze und Streichungen eine andere werden, auch konnte nicht immer die Stellung der Verse, wie sie sich bei Shakespeare findet, beibehalten werden.

Im Folgenden werde ich den Inhalt der Students geben, wobei ich die von Shakespeare wörtlich oder sinngemäss übernommenen Teile ganz kurz behandle.

Inhalt.

Prolog s. o. pg. 42—43.

I, 1. The Palace. The King, Biron, Longaville, Dumain. —

Ferdinand, König von Navarra, Biron, Longaville und Dumain haben das Gelübde getan, drei Jahre lang den Freuden der Welt zu entsagen und ihre ganze Kraft dem Studium zu weihen. Der König fordert seine Begleiter auf, den Eid noch durch ihre Unterschrift zu bekräftigen. Dumain und Longaville sind sofort bereit, das Skriptum zu unterschreiben, Biron jedoch möchte Manches aus demselben gestrichen wissen, z. B. die Bestimmung, dass es ihnen nicht gestattet sein sollte, innerhalb der drei Studienjahre mit Frauen zu sprechen; er macht den König auf die Unmöglichkeit, dies Gebot zu halten, aufmerksam, da ja schon in kurzer Zeit die Tochter des Königs von Frankreich kommen werde, um mit ihm zu unterhandeln. Für diesen einzelnen Fall will der König sich und seine Lords vom Eide entbinden. Er bittet nun die Herren um Vorschläge für die Unterhaltung in den Mussestunden. Biron entgegnet in der ihm eigentümlichen sarkastischen Weise:

„ . . . . we must be hermits here
And as the sage within his moss grown cave,
At enmity with all his brotherhood,
Lives out a tedious term of twice told years,
Bearing severest fate with rancour'd pride;
So we, my lords, devoted to our books,
From books alone must our amusement take.
Philosophy has charms for all the world."

Der König lässt diese Entgegnung unberücksichtigt und schlägt zur Erholung vom Studium „rural sports" und „manly exercise" vor, Biron dagegen hält nur die in Damengesellschaft verbrachten Stunden für eine wirkliche Erholung und stimmt eine Lobhymne auf die Frauen an. Jetzt will der König ihn noch von seinem Eid entbinden, Biron aber will sein Wort nicht brechen und unterzeichnet das Schriftstück; ihm folgen Longaville, Dumain und der König.

Ferdinand hofft, dass Armado, ein Spanier, der sich augenblicklich an seinem Hof befindet, ihnen mit seinen Erzählungen und Aufschneidereien die Mussezeit vertreiben werde.

I, 2. Armado's House. Enter Armado and Moth.

Auf Armados Frage nach der Definition von Melancholie erklärt Moth Melancholie und Traurigkeit für ein und dasselbe Gefühl. Dass Armado melancholisch ist, liegt (nach Moth) daran, dass die ganze Welt es ist, in der nur derjenige glücklich leben kann, welcher soviel Humor hat, dass er ständig guter Laune ist. Sie ist „a fit habitation but for few; the good find it base and the base make it so." Dieses „moral refinement" ist zu hoch für Armado, er sucht daher dem Gespräch eine andere Wendung zu geben, er erzählt Moth von seiner Absicht, drei Jahre mit dem König studieren zu wollen. Dann weiht er Moth in sein Geheimnis, seine Liebe, ein und bittet ihn, grosse Männer zu nennen, welche gleich ihm geliebt haben; Moth nennt Hercules und Simson. Armado schliesst daraus, dass, weil grosse Männer verliebt gewesen seien, er selbst, der auch verliebt sei, ebenfalls ein grosser Mann sein müsse; grosse Männer haben edle Frauen geliebt, seine Liebe gehört keiner geringeren als der rosenfingerigen Jaquenetta. Sie aber weiss noch nichts von seiner Liebesglut, daher befiehlt er Moth, sie sofort zu dem Wäldchen zu bestellen, damit er dort könnte „accost her in true jig of heroic fascination." — Es folgt dann Armados Monolog cf. Sh.'s L.'s L.'s L. I, 2,158 ff.

I, 3. Princess of France, Rosaline, Maria, Catherine, Boyet, Lords and other attendants.

Boyet eilt auf den Befehl der Prinzessin zum Hofe, um für sie eine Audienz zu erwirken. Unterdessen beschäftigen sich die Damen mit den zu erwartenden Verhandlungen. Rosaline wundert sich darüber, dass der König und seine Begleiter drei lange Jahre nur der Philosophie widmen wollen, sie glaubt, es müsse doch „something great in knowledge" sein, „That men of such rare faculties should choose A life so dull and so unsociable."

Catherine und Rosaline sind sofort bereit, Ränke gegen die Lords zu schmieden:

Cath.: Suppose we practise all our little arts
To rouse them from this lethargy.[1])

Ros.: Well said; as thus we'll teach our eyes to glance,
Our tongues to rail; sometimes a sudden blush
Shall damask o'er our cheeks, as if surprised
We had been caught with gazing at them:
Then we'll be coy and difficult of speech,
Then free and affable, to commend their studies
Till we perceive, we 've touch'd their gentle hearts,
And then — I need not tell the rest.

Die Prinzessin ist mit diesem Vorschlag Rosalines einverstanden.

Boyet kehrt zurück und meldet, dass der König bereit sei, die Prinzessin allerdings nicht in seinem Palast, sondern vor den Toren der Stadt zu empfangen.

King, Longaville, Dumain, Biron and Attendants.

Der König begrüsst die Prinzessin und wird von ihr seines sonderbaren Gelübdes wegen getadelt. Biron erkennt Rosaline wieder, mit der er früher in Brabant zusammengetroffen war; er ist von ihrer Schönheit ganz hingerissen. Dies zeigt sich deutlich in dem folgenden Dialog:

Ros.: „Pray, sir, what's your study?

Bir.: Books, madam. What a face! what eyes!

Ros.: Sir!

Bir.: Yes, madam, there is undoubtedly much rational amusement in books. — Study polishes our manners, enlarges our ideas, improves — What a delicate shape!

Ros.: Sir!

Bir.: Study, I say, madam, improves our understanding, calms our passion, sweetens the afflictions of life. — In short, fair lady, love refines the man — love —

Ros.: Love! Sir, you mean study — ha! ha! ha! but we are observed.“ —

[1]) Im Original steht legarthy.

Unterdessen verhandeln der König und die Prinzessin über die Auslieferung Aquitaniens an Frankreich, können sich aber nicht einigen und verschieben deshalb die Unterhandlung auf den folgenden Tag. Rosaline und Biron setzen ihr Gespräch fort, sie möchte das Studium als ausgezeichnete Medizin gegen Verliebtheit empfehlen, zweifelt aber daran, ob dieses Mittel bei ihm noch anschlagen würde. Nun zieht sich der König zurück, nachdem Dumain und Longaville sich bei Boyet nach dem Namen ihrer Geliebten, Maria und Catharina, erkundigt haben. Boyet hat die Lords scharf beobachtet und schildert den Damen ihre beginnende Verliebtheit.

II, 2. The park near the palace. Armado, Moth.

Moth erhält von Armado den Befehl, dessen Sonaten herbeizuschaffen und fragt seinen Herrn, ob er vielleicht seine Geliebte durch ein „French brawl" gewinnen wolle; dieser lässt sich den ihm unbekannten Begriff erklären und fordert dann Moth auf zu singen. Moth beginnt: When dazies pied . . . cf. Sh. V, 2,904–21. Sie begeben sich dann zu dem kleinen Gehölz.

II, 3. Jaquenetta, Costard.

Jaquenetta will mit Costard reden, dieser aber weigert sich; nicht einmal ansehen will er sie, weil es ihm als Studiengenossen des Königs verboten sei. Schliesslich kann er sich aber doch nicht halten, sie nach Namen und Stand zu fragen. Sie giebt ihm den Auftrag ihrer Herrin, der Prinzessin, den König um eine Unterredung für den Abend zu bitten. Costard will das den Auftrag enthaltende Schreiben gerne überbringen, nur fleht er sie an, ihn bei der Aushändigung desselben nicht zu berühren. Sie jedoch ergreift seine Hand und hält sie fest. Nun glaubt Costard sein Leben verwirkt zu haben und beklagt sein Geschick, wird aber von Jaquenetta verspottet. Da plötzlich legt sich seine Angst und verwandelt sich in Zuneigung zu Jaquenetta. Sie kann diese plötzliche Sinnesänderung nicht begreifen und hält ihn für verrückt.

II, 4. The Fields. Biron.

Biron, der von höchster Liebesglut entbrannt ist, überlegt, wie er es möglich machen kann, die Rosaline zu sehen.

Da kommt ihm ein Clown, Timothy Clod entgegen mit einem Gewand für Costard. Biron kauft es ihm ab und legt es an. Nun bricht Clod in lautes Lachen aus, weil der Lord nur durch Wechseln der Kleidung in einem Augenblick einem Clown vollständig ähnlich geworden ist. Biron verspricht Clod auf dessen Bitte, ihm am nächsten Tage die Kleider zurückzugeben. — Exit Clod.

Es folgt nun Birons Monolog, cf. Sh. III, 1,175 ff.

III, 1. Scene, the Country. King reading.

Der König liest das von ihm selbst verfasste an die Prinzessin gerichtete Liebesgedicht laut vor. Cf. Sh. IV, 3, 26—41. Er hört jemand kommen, lässt das Scriptum fallen und geht seitwärts ab. Biron, der den König hat verschwinden sehen, nimmt das Papier auf. Unterdessen kommt Dumain, hält Biron wegen seiner gelungenen Verkleidung für Costard und übergiebt ihm einen Brief, den er an Katharina überbringen soll. Kaum ist Dumain fort, da erscheint schon Longaville, um Biron-Costard ein Schreiben an Maria zu übergeben.

III, 2. Princess, Rosaline, Maria, Catherine, Boyet, attendants, and a forester.

Die Prinzessin begiebt sich mit den Damen auf die Jagd und wird von einem Förster an einen zum Anstand geeigneten Platz geführt. Nachdem die Dienerschaft entlassen ist, schildert Rosaline das Liebeswerben Birons:

„Should I reveal the language of his heart,
Should I repeat, how much he prais'd my charms,
You wou'd esteem me vain."

Die Prinzessin glaubt jedoch nicht an die Aufrichtigkeit seiner Liebe:

„Trust not the glossing tongues of book-read men,
Believe me, Rosaline, they take a pride
To feed the affectation of our sex;
They understand our cunning and our arts,
And varnish o'er our follies, to expose us."

Rosaline dagegen ist sich der aufrichtigen Liebe Birons völlig sicher:

„Believe me, madam, Biron is my slave,
He has no will, but I have power to guide;
He has no joy, but when I deign to smile,
He has no oath, but what he swears to me.“

Die übrigen Damen müssen zugeben, dass die Herzen ihrer Lords nicht derartig Feuer gefangen haben, aber sie geben sich auch zufrieden mit einer „more moderate love“, — Enter Biron, dressed like Costard. Biron in seiner Verkleidung kommt zu den Damen, um ihnen die Briefe der Lords zu überbringen. Rosaline ist sehr erstaunt, keine Nachricht von Biron zu erhalten und gerät in Zorn, als der Bote ihr mitteilt, Biron lasse ihr sagen, er habe keine Zeit für Spielzeug und Frauen übrig. Biron-Costard wird entlassen und horcht draussen. Die Damen lesen die Liebesbriefe und machen sich lustig über Rosalines festes Vertrauen auf Birons Liebe zu ihr. Die Prinzessin kommt ihr zu Hülfe, indem sie erklärt:

„This is some merry mock'ry of their wit
To laugh at our weak womanhood, to try
The bent and scope of our affections.“

Ja, Rosaline setzt noch hinzu:

. . . „some paltry frolick,
To rouse your inclinations for a time,
To wake your tender feelings in your hearts,
Then, when the grave and solemn fit comes on,
To quit you for their old philosophy.“ —

Durch diesen Ausspruch Rosalines wird die Spottlaune der Damen noch mehr angeregt. Wiederum tritt die Prinzessin für sie ein. Sie ruft sofort den Boten herbei und lässt durch ihn dem Könige bestellen, sie sei nicht nach Navarra gekommen, um sich umwerben zu lassen, unter diesen Umständen werde sie noch an demselben Tage in ihre Heimat zurückkehren. Dieselbe Antwort lassen Maria und Katharina ihren Liebhabern geben. Der Bote (Biron) sucht Rosalines Liebe zu ihm noch einmal auf die Probe zu stellen; er fragt sie, ob er vielleicht Biron bestellen dürfe, er möge sich nicht durch Neigung zu ihr verleiten lassen, seinen Eid zu brechen. Rosaline errötet und gebietet ihm

zu schweigen. Der Bote wird entlassen. Durch diese dem Könige übersandte Antwort glaubt die Prinzessin die Lords zu eiliger Werbung angetrieben zu haben:

„If they do mean us fair we may consent;
If not, we are but as we were; but yet the eye
Should not disclose the smallest intimation
Of our own heart's desire."

Die Damen begeben sich zum Pavillon.

III, 3. Near the pavilion. Biron, Jaquenetta.

Auf seinem Wege zum Könige trifft Biron die Jaquenetta, welche ihn seiner Verkleidung wegen für Costard hält. Sie wundert sich über sein verändertes Wesen; die Aengstlichkeit scheint von ihm gewichen, und an ihre Stelle Zutraulichkeit zu ihr getreten zu sein. Ja, Costard geht sogar soweit, sie trotz ihres Widerstrebens in seinen Arm zu nehmen. Sie sucht sich diesen plötzlichen Umschlag in seinem Wesen durch den heilsamen Einfluss des Studiums zu erklären.

Enter Costard.

Der richtige Costard, welcher gleich bei seiner ersten Zusammenkunft mit Jaquenetta in Liebe für sie entbrannt ist, kommt auf allen Vieren herangekrochen, um seine Geliebte zu sehen; er ist aber sehr enttäuscht, sie in Birons Arm zu finden. Er wird von dem als Costard verkleideten Biron nach seinem Namen und Stand gefragt und giebt an, Costard zu heissen und zum Hofe des Königs zu gehören. Biron straft ihn Lügen und behauptet, nur er selbst sei der echte Costard. Der Clown giebt zwar zu, es existiere eine gewisse Aehnlichkeit zwischen Biron und dem echten Costard; er selbst ist sich seiner Sache jedoch ganz sicher, dass er selbst nur der richtige Costard, der Diener des Königs, sei. Schliesslich lässt er sich durch Birons Drohungen dahin bringen zuzugestehen, er sei garnicht Costard. Um sein Spiel mit dem Clown noch weiter zu treiben und auch Jaquenetta zu überzeugen, dass er der echte Costard sei, stellt Biron sie als Schiedsrichterin für diesen Streit auf. Sie betrachtet zuerst den Einen, dann den Anderen und kommt schliesslich dazu, sie für Brüder zu erklären. Nun

versucht Costard, durch die Schilderung der Vorgänge bei seinem ersten Zusammentreffen mit Jaquenetta die Vorstellung von seiner Persönlichkeit in ihr wiederzuerwecken. Schon will sie den Streit zu Ungunsten Birons entscheiden, da giebt dieser ihr eine gefüllte Börse, welche er ihr im Auftrage des Königs überreichen solle. Dies ist entscheidend für die Schiedsrichterin; sie erklärt Biron für den echten Costard. Jaquenetta und Biron gehen ab und lassen Costard in seiner Verzweiflung und Trauer um den Verlust seines Namens und seiner Geliebten zurück. (— Enter Dumain —) Er ist völlig überzeugt, dass er nicht mehr Costard heisst, denn als Dumain ihn nach dem Erfolg seiner Botschaft an Katharina fragt, leugnet er, Costard zu sein. Von Dumains Briefe konnte er natürlich nichts wissen, weil dieser ihn dem als Clown verkleideten Biron gegeben hatte. Durch diese Frage Dumains gerät Costard daher in grosse Verlegenheit, redet sich aber heraus durch die Angabe, Jaquenetta habe ihn bereits überbracht.

IV, 1. Armado, Moth.

Moth meldet Dulls Ankunft; diesen hat Armado zu sich befohlen, um Costard verhaften und vor den König bringen zu lassen. — Enter Dull bowing to Armado. — Durch Dulls devote Begrüssung fühlt sich Armado sehr geschmeichelt winkt aber ab:

„Sufficient, good master, sufficient; a man of my dignity and knowledge shou'd despise these little vanities.“ — . . . . „What's your profession, master Dull?

Dull: I am by trade a constable, and by profession a rat catcher.

Arm.: Then thy occupation is to entrap . . . . —“

Arm.: „Why, master constable, then thus it stands; by the king's strict edict we are forbid to converse with a woman. — Now this Costard has violated, infringed, and broke in upon this whole — some law—and in my presence has courted and toyed with one of these females; nay, imprinted on her wanton cheeks a familiar kiss.“ —

Zwar hält Armado das Verbrechen an und für sich für „very immaculate and innocent“, aber er kann es deshalb nicht unbestraft lassen, weil es mit Jaquenetta, die er selbst liebt, begangen war. Dull verspricht, Armados Befehl auszuführen. Exit. Moth und Armado gehen schnell in entgegengesetzter Richtung ab.

IV, 1. King, Longaville, Dumain.

Der König erkundigt sich nach dem Verbleib Birons. Die Lords kennen zwar seinen augenblicklichen Aufenthalt nicht, haben ihn aber noch vor zwei Stunden gesehen; sie ahnen, dass sein Verschwinden mit seiner Verliebtheit zusammenhängt und glauben, dem Könige von seiner Liebe zu Rosaline Mitteilung machen zu müssen. — Enter Biron disguised as Costard. — Da tritt Biron ein, um ihnen die Antwort der Damen zu überbringen. Er verwechselt die Briefe, so dass Dumain den des Königs, der König den Longavilles erhält etc. Auf diese Weise erkennen die Lords, dass sie alle wortbrüchig geworden sind. Der König sucht das Vergehen zu entschuldigen:

„You see, my Lords, how rashly we have vow'd;
Tis hard to conquer, when our blood is young,
A passion, thus inspir'd by virtuous love;
Let us then, rather, seek some lawful means
For a dispensation of our oaths.“ —
Enter Biron in his own dress. —

Unterdessen hat Biron seine Verkleidung abgelegt und kommt zurück. Nachdem der König vergeblich versucht hat, Biron ein Geständnis seiner Liebe zu Rosaline abzuringen, gesteht er ihm, dass Dumain, Longaville und er selbst wortbrüchig geworden sind. Biron gerät scheinbar in grosse Erregung, dass er mit so unwürdigen Männern bis jetzt Verkehr gepflegt habe; nie hätte man ihn der Schwärmerei für eine Dame überführen können, nie würde er sich soweit vergessen, gegen seinen Eid zu handeln. —

Dull, Costard, Don Armado, Jaquenetta. — Inzwischen sind Dull und Armado mit Costard und Jaquenetta eingetreten, um vor dem Könige wegen Costards Verbrechen Klage zu führen. Armado hält die Anklagerede. (cf. Sh.

I, 1,225 ff.) Costard leugnet, Jaquenetta geküsst zu haben und schiebt die Schuld auf seinen Bruder (Biron-Costard). Da nun die Lords einen Bruder Costards nicht kennen, halten sie ihn wegen dieser Aussage für unzurechnungsfähig und bitten daher den König, bei der Bestrafung Milde walten zu lassen. Costard wird zum Fasten verurteilt und Jaquenetta zu ihrer früheren Beschäftigung zurückgeschickt. — Exeunt King, Biron etc. —

Armado, welcher vom Könige die Aufsicht über Costard erhalten hat, übergiebt diesen dem Dull mit der Anweisung, ihn dreimal wöchentlich fasten zu lassen. — Exeunt Dull, Costard. — Der Spanier sucht sich nun Jaquenetta zu nähern, wird aber schroff zurückgewiesen. — Enter Biron. — Biron überrascht die Beiden und tadelt Armado; dann bestellt er ihm den Auftrag des Königs, für den Nachmittag einen Tanz, eine Maskerade oder eine Schaustellung zur Unterhaltung der Prinzessin vorzubereiten. Armado fühlt sich durch diesen Befehl sehr geschmeichelt und verspricht, sofort an die Arbeit zu gehen. Costard wird auf den Wunsch des Königs sofort in Freiheit gesetzt. — Exeunt severally.

IV, 3. Princess, Rosaline, Maria, Catherine, Boyet.

Boyet hat beobachtet, dass die Lords eine Maskerade zur Unterhaltung der Damen vorbereiten und schildert diesen seine Eindrücke von derselben. Rosalines Frage, ob auch Biron daran teilnehme, verneint er. Sie ist deshalb sehr enttäuscht, denn gerne hätte sie ihn noch vor ihrer Abreise von Navarra gesprochen:

„I cou'd have wished, before we left Navarre
To have tortur'd that same Biron, for his mockery.
O, that I knew his heart was touch'd with love,
How I wou'd make him fawn, and beg and sue,
And wait the season, and observe the times,
And shape his services to my behests!
So pedant-like would I his state o'ersway,
That he should be my fool, and I his fate.

Die Prinzessin will die Maskerade ansehen, jedoch auf die Werbungen der Herren nicht hören; vorsichtigerweise fragt sie ihre Begleiterinnen, ob sie imstande seien, dem

Werben ihrer Liebhabar zu widerstehen. Maria und Katharina geben ausweichende, eher verneinende als bejahende Antworten, Rosaline aber will sich ganz nach der Prinzessin richten. Die Damen gehen zu dem Pavillon.

V, 1. Armado and a Player.

Armado hat einen Schauspieler aufgesucht, um ihn und seine Truppe zur Veranstaltung des Maskenspiels anzuwerben. Er versucht grossen Eindruck auf ihn zu machen, indem er ihm von seiner Vertrautheit mit dem Könige erzählt. Der Schauspieler sträubt sich, seine Truppe die neun Worthies darstellen zu lassen, wie Armado ihm vorgeschlagen hat; er glaubt, keine der Worthies würdige Schauspieler finden zu können, aber Armado entgegnet ihm: „O Sir, your company is every way qualified — Believe me, Sir, I am a person of great skill and judgement myself; not that I wou'd boast — in my time I have seen miracles perform'd by the veriest clowns in the nature — Your Caesars and Alexanders, conquering whole empires, represented by men, not endued with understanding enough to govern a kingdom of asses. — Indeed, Sir, you may credit what I tell you."

Der Schauspieler schlägt ihm dagegen vor, einen neu einstudierten komischen Tanz vor den Fürstlichkeiten aufführen zu wollen; Armado ist einverstanden.

V, 2. Enter King, Dumain, Longaville, Princess, Maria, Catherina, Rosaline, Biron disguised like Costard, and attendants.

Die Prinzessin dankt den Lords im Namen ihrer Begleiterinnen für die Belustigung, die sie ihnen durch die Uebersendung der Liebesbriefe verschafft hätten; sie will aber die vom Könige wiederholte, mündliche Werbung noch nicht (als zu übereilt) annehmen, sondern vertröstet ihn auf ein Jahr, das er in der Zurückgezogenheit mit Reue und Busse zubringen solle. Auch Catherine und Maria treffen für ihre Liebhaber dieselbe Bestimmung. Nun giebt sich Biron zu erkennen und bittet Rosaline demütig, auch ihm einen Dienst aufzuerlegen, damit er dadurch ihre Liebe gewinne. Auch sie setzt ihm eine Frist von einem Jahr, in der er nur in Siechenhäusern und Hospitälern verkehren

solle, damit er so seinen beissenden Spott und Witz verlöre. Biron bittet Rosaline um Erbarmen. Dann wendet er sich an die Lords, schildert ihnen die Unmöglichkeit, einen Eid, wie sie ihn geschworen hätten, zu halten, und stimmt das Hohelied der Liebe an. (cf. Sh. IV, 3,290 ff.) Er versucht die Damen zu überzeugen, dass eigentlich sie es wären, die die Lords zum Eidbruch gebracht hätten: (Sh. V, 2,766 ff.)

„ . . . . your beauties, ladies
Have much deform'd us, fashioning our humours
E'en to the opposed end of our intents,
And what in us hath seem'd ridiculous,
As love is full of unbefitting strains,
All wanton as a child skipping in vain,
Form'd by the eye and therefore like the eye
Full of straying shapes, of habits, and of forms,
Varying in the subject, as the eye doth roll
To every varied subject in his glance;
Which party-coated presence of loose love
Put on by us, if, in your heavenly eyes,
Have misbecom'd our oaths and gravities;
Those heavenly eyes that look into these faults,
Suggested us to make them: therefore, ladies,
Our love being yours, the error that love makes,
Is likewise yours. We to ourselves prove false
By being once false, for ever to prove true
To those that make us both, fair ladies, you;
And e'en that falsehood, in itself a sin,
Thus purifies itself and turns to grace."

Biron fährt fort, er hätte ja selbst in seiner Rolle als Costard das Geständnis ihrer Liebe zu den Lords gehört, weshalb sie es denn jetzt widerrufen wollten. Durch diese letzten Worte sind die Damen besiegt, Katharina versucht zwar noch zu entgegnen, doch sieht man aus ihren Worten, dass auch sie Birons glänzender Redekunst nicht widerstehen kann: Deshalb nutzt Biron die Gelegenheit aus und fordert die Herren auf: „Then each man to his mistress, and he that cannot win her, deserves her not."

Rosaline will ihm gerne ihre Hand geben, um die er bittet, doch nicht ihr Herz. Sie verlangt von ihm, er solle nicht in stolzer, selbstbewusster Weise um sie freien, sondern:

„A man, my lord, who will not be a slave
To all the fickle humours of a woman,
Now crying, fawning, begging, suing, praying,
Now dying, sighing, languishing, despairing,
Can never hope to win a woman's love."

Diese gegen ihre eigene Ueberzeugung gesprochenen Worte sind nur ein Versuch Rosalines, ihre Niederlage zu verbergen. Biron aber glaubt, sie habe im Ernst gesprochen; unwillkürlich entschlüpft ihm die treffende Bemerkung:

„Have mercy, Lord — how mad these women are."

Durch Rosalines Entgegnung:

„These, Sir, and twenty other things like these,
So strange and so fantastical we are,
You must endure with patience"

gerät Biron ganz aus der Fassung und will sich von ihr verabschieden. Doch sie hält ihn zurück:

Ros.: Nay, Biron, stay — I meant —
Bir.: And, I meant too —
Ros.: What! what! my lord!
Bir.: Never again to think of womankind.
Ros.: Perhaps, Sir —
Bir.: Madam, speak on —
Ros.: Cannot you guess?
Bir.: I have no judgement, madam, in divining.
Ros.: Perhaps — I was but joking.
Bir.: Then, madam your hand, and with your hand your heart, . . .
Ros.: There, my lord;
An easy conquest as a man cou'd wish for."

Nach diesem Siege Birons fasst auch der König Mut:

To-morrow then we will attend the Princess,
And her fair attendants, each as a lover;
Leaving our books and our academies,
As idle pomp without a woman's love.
What say you, lords?

Dum.: It is agreed, my liege.
Long.: And I, my lords, as willingly submit.
King: The ladies too will give us their consent.
Princess: We shall not disobey, what you command.“ —

Enter Armado.

Armado erscheint, um den König um Erlaubnis zu bitten, das „antic show“ aufführen zu dürfen; es wird ihm gewährt. —

Scene opens, and discovers a number of antic figures; a Comic Dance. —

Nun hält Armado die Zeit für günstig, den König um Dispens von seinem Eid zu bitten, der ihm natürlich gewährt wird. Er begründet seine Bitte folgendermassen: „If I keep my vow, I lose my love, I lose my self — and in losing myself I shall be an unqualified Student, and in being so, I must of course break my oath. — Armado erhält die Erlaubnis, Jaquenetta, seine Geliebte, zu heiraten. Nun mahnt Biron zum Aufbruch; Alle geben ihm das Geleite. Das Stück endigt mit den Worten Birons:

„Our wooing now doth end like an old play;
Jack hath his Jill; these ladies' courtesie
Hath nobly made our sport a Comedy.“

Epilog cf. oben (pg. 46—47).

Kritische Beleuchtung nebst Vergleich mit dem Original.

Der Prolog, welcher stets mit aufgeführt und von einem Schauspieler gesprochen wird, bildet fast nie einen integrierenden Teil des Stückes, er enthält meistens nur eine Bitte um gütige Beurteilung der folgenden Aufführung. Unser „Barde“ teilt seinen Prolog in zwei scharf abgegrenzte Teile von denen der erste vom Wesen und Zweck der Bühne handelt, der zweite die Klage des Dichters über die ständig wachsenden Ansprüche des Publikums und die sich daran anschliessende, etwas versteckte captatio benevolentiae enthält.

Ad I, 1. Die erste Scene zeigt inhaltlich keine bedeutenden Abweichungen vom Original, textlich dagegen wird Vieles geändert, einzelne Verse werden umgestellt, einige aus späteren Scenen herübergenommen und hier eingeflochten, Manches wird gekürzt, umschrieben oder getrichen, Weniges hinzugefügt. Das Ganze macht den Eindruck einer schlecht gelungenen Flickarbeit. Die logische Gedankenverbindung fehlt sehr häufig, z. B.:

Biron: So to the laws at large I write my name.
Sir 'tis done [signs]

King: Here Longaville [signs]
And here Dumain [signs]
Then this confirms it [signs]
Now, my good lords, we will give audience
To this fair princess. — *And* as you know,
Our court is haunted with a refined traveller
From Spain, Armado hight, . . .

Ad I, 2. Hier zeigt sich deutlich das Bestreben des Bearbeiters, möglichst wenig an der Charakteristik der einzelnen Personen zu ändern; er bemüht sich vielmehr, seine Umdichtung im Sinne Shakespeares oft mit den Ausdrücken seines grossen Meisters durchzuführen. Er streicht zwar den grössten Teil des Dialoges zwischen Armado und Moth und ersetzt ihn durch seine eigenen Gedanken, weiss es aber so einzurichten, dass kein den beiden Gestalten eigentümlicher Zug verloren geht. Moth ist auch hier der begabte Junge, der sich über seinen Herrn, den Prahlhans, lustig macht und ihn an geschraubter Unnatur zu übertreffen sucht.

Ad I, 3. Der erste Akt, welcher bei Shakespeare nur zwei Scenen hat, wird in den Students dadurch um eine vergrössert, dass II, 1,1—79 des Originals herübergenommen und durch Zusätze des Bearbeiters erweitert wird. Der Grund für diese Spaltung der Scene liegt auf der Hand. Shakespeare giebt nämlich Boyet, der zur Anmeldung der Damen an den Hof des Königs gesandt wird, nur wenige Minuten zur Ausführung seiner Botschaft (cf. II, 1,37—79). 43 Verse sind es im Original, welche zwischen seinem Abgang und

seiner Rückkehr liegen. Der Bearbeiter glaubte nun, dass diese, allerdings recht knapp bemessene Zeit, für Boyet zur Erledigung seines Auftrages nicht ausreichend sei und fühlte sich deshalb veranlasst, hier mit bessernder Hand einzugreifen, um die dramatische Wahrscheinlichkeit herzustellen. Nach diesen 79 Versen, welche mit geringen Abweichungen aus dem Original übernommen sind, findet sich in einer Einschiebung die erste positive Aenderung der Fabel der Komödie. Die Damen haben von dem seltsamen Eid der Lords gehört und beschliessen, sie aus ihrer Teilnahmslosigkeit zu erwecken.

Cath: „Suppose, we practise all our little arts,
To rouse them from this legarthy.“ (sic!)

Dieser Zusatz lässt uns schon auf einen von Shakespeare abweichenden Verlauf der Handlung schliessen. — Der erste Akt hat drei Scenen, von denen uns jede auf einen neuen Schauplatz versetzt, nämlich 1) The Palace, 2) Armados House, 3) The Country. (Die Ortsangabe fehlt, doch lässt sie sich leicht aus der folgenden Scene (Stud. II, 1.) ergänzen.)

Ad II, 1. Diese Scene entspricht Love's Labour's Lost II, 1,80ff. Bis Vers 117 schliesst sich der Bearbeiter an das Original an und fügt dann einen hübschen, recht lebhaften Dialog zwischen Biron und Rosaline ein, in dem er uns Birons Verliebtheit in einer zwar etwas robusten aber doch geschmackvollen Weise schildert. Die feinen Andeutungen Shakespeares (II, 1,180—214) hätten zwar reichlich genügt, uns ein Bild von der Bewunderung der Lords für die Prinzessin und ihre Begleiterinnen zu geben, aber unser Bearbeiter liebt es, die Feinheiten des Originals durch Zusätze zu vergröbern. Er will seinem Publikum hier an einem deutlichen Beispiele zeigen mit welchem Erfolg die Damen ihre „little arts“, wie Katharina sie nennt, angewendet und gerade Biron, den sonst so besonnenen und schlauen mit ihren Liebreizen bestrickt haben. Dieser Zusatz des Dichters ist von grosser Bedeutung für den weiteren Verlauf des Stückes. Biron nämlich wird nach seinem Zusammentreffen mit Rosaline von Zweifeln gequält, ob seine Liebe von ihr erwidert wird

und kommt so auf den Gedanken, sich zu verkleiden, um unbeachtet in ihrer Nähe weilen und ihre Gefühle ihm gegenüber erforschen zu können.

Ad II, 2. Diese zweite Scene entspricht grösstenteils Love's Labour's Lost III, 1. Zeile 5 giebt uns ein gutes Beispiel für das Bestreben des Bearbeiters, möglichst viel von Shakespeares Text stehen zu lassen. Er kopiert III, 1,1—5 wörtlich (auch die Bühnenanweisung), ja geht sogar soweit im Abschreiben, dass er auch die Worte: „take this key" noch verwendet, um dann allerdings fortzufahren: „and bring hither my sonata" . . . Die Erwähnung dieser Sonate gegeschieht nur, um die folgende Frage von Moth: „Master, will you win your love with a French brawl?" welche nach der Ansicht des Bearbeiters im Original unmotiviert war, zu rechtfertigen. Mit dem Worte Concolinel und der von Theobald hinzugefügten Bühnenanweisung „singing" wusste der Bearbeiter nichts anzufangen; er schrieb deshalb diese Stelle wörtlich von seiner Vorlage ab. Sicherlich war es ihm unbekannt, dass in mehreren Komödien von den Dichtern nur die Stelle bezeichnet wurde, an der ein Lied einzufügen war, die Wahl desselben aber dem Schauspieler überlassen blieb, damit dieser sich ganz nach seiner Fähigkeit im Singen und seinem Geschmacke richten konnte. Dass hier ein Lied zu ergänzen ist, wird durch die Folio-Ausgabe erhärtet, welche zu III, 1,3 bemerkt, der „stage manager" möge ein Lied („Song") bereit halten, welches hier eingefügt werden könne. (Cf. H. H. Furness, A New Variorum Ed. L. L. L. pg. 81, Anm. 6. Vgl. auch J. Genest, Some Account of the English Stage X, 180.) Der Bearbeiter hält sich also genau an die Theobaldsche Ausgabe, ohne jedoch den Sinn der dort hinzugefügten Bühnenanweisung zu verstehen. Er lässt Moth das eine Wort „Concolinel" singen und ihn sofort von Armado unterbrechen. Später, gegen Ende dieser Scene, fordert der Spanier seinen Pagen zum zweiten Male auf zu singen, und dieser trägt dann vor: „When daizies pied and violets blue . . ." (cf. V, 2,904 ff.)[1]) Nach dem dem Verfasser

[1]) Max Friedländer, Shakespeares Werke in der Musik. (Sh. Jhrb. 37. pg. 105) erwähnt, dass dieser Dialog in neuerer Zeit zwei-

vorliegenden Plane der Umarbeitung war dieser Dialog am Ende des Stückes überflüssig geworden; er war jedoch zu schön, um ausgelassen zu werden, und wurde deshalb hier eingeschoben. Er wäre entschieden hinter Zeile 3 passender gewesen. — Die Erwähnung des hobby-horse (Zeile 30) musste natürlich fallen, weil weder der Bearbeiter noch sein Publikum die Anspielung verstanden. Das Zitat (Love's Labour's Lost III, 1,29—30): „But O, but O, the hobby-horse is forgot" oder (Hamlet III, 2,144—45): „For, O, for, O, the hobby horse is forgot" scheint aus einer Ballade entnommen zu sein, welche zu der Zeit Shakespeares allgemein bekannt, zu der des Bearbeiters aber in Vergessenheit geraten war. (Furness, pg. 88, Anm. 30).

Ad III, 3. Diese grobkomische, zum Teil recht alberne Scene ist völlig Neuschöpfung des Bearbeiters. Seine Absicht bei der Einschiebung derselben ist leicht zu erkennen; er wollte die komischen Situationen, an denen das Stück schon an und für sich reich ist, noch um einige vermehren, um so sein Produkt dem Geschmacke seines intellektuell nicht auf allzu hoher Stufe stehenden Theaterpublikums anzupassen. Natürlich wird durch derartige Zusätze die Einheitlichkeit des Stückes zerrissen, wie sehr auch der „Dichter" sich bemüht, seine Einschiebungen mit dem Original zu verknüpfen. Recht schlecht ist hier die Motivierung des Zusammentreffens zwischen Jaquenetta und Costard gelungen. Jaquenetta, welche in dem Personenverzeichnis der Students zu den Ladies attending on the Princess gehört, sich in Wirklichkeit aber im Verlauf der ganzen Komödie nie bei den Damen befindet, wird von der Prinzessin mit einem Brief zu dem König geschickt, um für denselben Abend eine Audienz für ihre Herrin bei ihm zu erwirken. Sie trifft Costard unterwegs und übergiebt ihm, dem ihr völlig Unbekannten, den Brief zur Weiterbesorgung. Sehr unwahrscheinlich ist es doch, dass die Prinzessin hier dem Könige ein so wichtiges Gesuch durch ihr „Mädchen für Alles" überbringen lässt, während sie sonst

---

mal komponiert ist und zwar 1) von Ad. Reichel in Bern, 2) von Herm. Zopff in Leipzig. Beide Kompositionen entstanden gegen 1870.

Boyet mit der Ausrichtung solcher Botschaften beauftragt. Uebrigens ist in dem Stücke sonst nirgends von einer Zusammenkunft der Fürstlichkeiten am Abend die Rede. Diese ganze dritte Scene kann man nur als völlig misslungen bezeichnen.

Ad II, 4. Nicht viel besser kann unser Urteil über die vierte Scene, welche zum grössten Teile Erfindung des Bearbeiters ist, lauten. Sie wird eingeleitet durch Birons Monolog, in dem uns seine grenzenlose Verliebtheit, seine Zweifel an der Erwiderung seiner Liebe und seine Sehnsucht nach Rosaline geschildert werden. Nun erscheint Clod, (sein Name findet sich nicht im Personenverzeichnis,) welcher Costard ein Gewand überbringen will. Biron ersteht es, legt es an und wird so dem rechtmässigen Eigentümer der Kleidung völlig ähnlich, dass weder die Damen noch die Lords ihn von dem echten Costard unterscheiden können. Die Zumutung, welche der Bearbeiter in dieser „Verbesserung des Originals“ an die Phantasie seiner Leser und Hörer stellt, ist doch wohl reichlich stark! Nach Abgang des Clowns (Bühnenanweisung fehlt) folgt wieder ein Monolog Birons, welcher aus Love's Labour's Lost (III, 1,175 ff) entnommen ist. Die beiden ziemlich langen Monologe derselben Person in dieser kurzen Scene mussten auf die Zuhörer ausserordentlich ermüdend wirken. Der ganze Auftritt ist also ebenso wie der vorhergehende plump angelegt und roh und kunstlos ausgeführt. Er bietet uns das beste Beispiel für die geringe dramatische Begabung unseres Bearbeiters und seine völlige Unfähigkeit, Shakespeares tief durchdachte Stoffe richtig zu erfassen. — Der Ort der Handlung wechselt in diesem Akte dreimal: Scene 1, The Country; 2—3, The Park near the Palace; 4, The Fields.

Ad III, 1. Als Vorbild für diese Scene diente Love's Labour's Lost IV, 3, jedoch wurde die Handlung bedeutend geändert. Der als Costard verkleidete Biron überrascht den König, welcher sein an die Prinzessin gerichtetes Liebessonett verliest, und nimmt das von diesem bei seinem Abgange fortgeworfene Gedicht an sich. Unterdessen erscheint Dumain und übergibt Biron, den er für Costard hält, einen

Brief an Katharina. Der Dialog der beiden Personen entspricht Love's Labour's Lost III, 1,144—151, allerdings mit dem Unterschiede, dass seltsamerweise die im Original Biron zufallenden Worte auf Dumain und die Entgegnungen Costards auf Biron übertragen werden. Diese Flickarbeit ist dem Bearbeiter völlig misslungen. Gleich die erste Frage Biron-Costards: „How much carnation ribbon may a man buy for a remuneration" ist hier vollkommen unsinnig, weil die Scene, in welcher Armado dieses dem Clown unverständliche Wort für ein fürstliches Trinkgeld von drei Farthing (L. L. L. III, 1,133) gebraucht, in der Bearbeitung fehlt; auch wenn sie nicht ausgemerzt wäre, würde diese Anspielung im Munde Birons doch noch unverständlich sein. — Nach Dumains Abgang übergiebt Longaville dem verkleideten Biron eine Botschaft an Maria. Dieser Dialog, den ich unten zitieren werde, bietet uns ein gutes Beispiel für das Bestreben des Bearbeiters die Redeweise des Clowns nach Shakespeares Vorbild zu gestalten. Er ist, wenn auch ab und zu etwas derb, doch nicht ohne Geschicklichkeit gemacht.

Long. Knowest thou, friend, the queen's attendants?
Bir. Her fools, meanest thou?
Long. No, no, her fair companions,
Knowest thou Maria?
Bir. A woman!
Long. Yes, thou simple clown!
Bir. O yes, my lord, I had forgot myself; she is the tallest of the three ladies that attend the princess, except two. Her face is like a magacian's (!) rod which enchanteth every person, that goes near her.
Her eyes —
Long. Peace, thou varlet! — I must go seek another messenger.
Bir. Sir, you may command me.
Long. Then bear this to her hands.
And as this letter is of high concern,
There's something for thy care.
Bir. My pocket's large enough."

In der eben erwähnten Stelle ist nur von drei Begleiterinnen der Prinzessin die Rede, während doch das Personenverzeichnis noch Jaquenetta als vierte nennt. Ich glaube, diesen Widerspruch auf die Flüchtigkeit des Bearbeiters zurückführen zu müssen.

Ad III, 2. Ort der Handlung fehlt. Der grössere Teil dieser Scene ist Erfindung des Bearbeiters. Das Ganze ist gut durchdacht und bis auf einige Kleinigkeiten geschickt ausgeführt; es bietet uns dieser Auftritt das Beste, was der Dichter bei der Veränderung des Stückes geliefert hat. — Die Damen lassen sich von einem Förster, (welcher unter den Dramatis Personae nicht erwähnt wird,) an einen zum Anstand geeigneten Platz führen und entlassen die Dienerschaft. Soweit folgt unsere Komödie dem Original. Dann schildert sie uns, wie die Siegesgewissheit der Rosaline, welche den Biron ganz in ihren Bann gezogen zu haben glaubt, sich nach Biron-Costards Auftreten, der den Damen die Liebesbriefe der Lords überbringt, für Rosaline aber kein Schreiben von ihrem Verehrer hat, in äusserste Verzweiflung verwandelt, welche sie zwar zu verbergen sich bemüht, aber doch dem scharfen Blicke Birons nicht völlig verheimlichen kann. Von den drei Liebessonetten (der Bote bestellte anscheinend den Brief des Königs [cf. Stud. III, 1] ohne dessen Einwilligung an die Prinzessin) wird nur das des Dumain hier vorgetragen, während das Longavilles nur kurz erwähnt wird. Der Bearbeiter hielt also die Anordnung Shakespeares (3 Sonette in einer Scene) für ermüdend und gab deshalb nur 2 Gedichte, wieder, die er noch auf zwei verschiedene Scenen verteilte.

Ad III, 3. In scharfem Gegensatz zu dem recht gut gelungenen zweiten Auftritt steht der dritte, der letzte dieses Aufzuges. In plump-komischer Weise ist des verkleideten Birons Tändelei mit Jaquenetta, das Herankriechen Costards und der Streit des Lords und der Clowns um den Namen „Costard" geschildert. Jaquenettas Schiedsspruch zu Gunsten Birons, Costards Klage um den Verlust seines Namens und seine Begegnung mit Dumain werden in derselben possenhaften Weise dargestellt. Die ganze Scene ist eine Episode,

welche mit der Handlung des Stückes nur in losen Zusammenhang gebracht ist. Sie sollte die durch Ausmerzung der Nathaniel-Holofernes-Episode entstandene Lücke ausfüllen und die Komik des Originals vergrössern. Bei dem anspruchslosen, auf geistig verhältnismässig tiefer Stufe stehenden Publikum, für welches das Stück berechnet war, würde diese Scene, welche stark an die Darbietungen der englichen Variétés und Empires erinnert, sicherlich viel Erfolg gehabt haben. Für eine Posse wäre sie vielleicht gut zu verwenden, in eine Skakespearesche Komödie jedoch passt sie keineswegs. Die Figur des Costard, welche in der Bearbeitung eigentlich überflüssig ist, weil sie mit der Handlung der Students in keiner direkten Beziehung steht, wird zu sehr in den Vordergrund gedrängt und erscheint in einem von Shakespeare stark abweichenden Gewande. Während nämlich Costard im Original als der einfache, etwas töpelhafte, urwüchsige Bauernbursche gezeichnet wird, wird er hier völlig zum Narren gestempelt, und Biron ihm in einigen Scenen als Clown an die Seite gestellt. Die Anzahl der komischen Auftritte ist daher, wie es ja in den meisten Bearbeitungen Shakespearescher Dramen der Fall ist, bedeutend vermehrt. Es gab ja auch für den Ueberarbeiter kein bequemeres Mittel, um ein Stück zu vergrössern und herauszuputzen, als die Einfügung einiger Clown-Scenen. — Der Ort der Handlung wechselt in diesem Akte dreimal, nämlich 1) The Country, 2) The Fields? (Ortsangabe fehlt), 3) Near the Pavilion.

Ad IV, 1. Die Angabe des Schauplatzes fehlt, ist aber leicht zu ergänzen. Auf sein Zimmer hatte natürlich Armado den Polizeibeamten Dull kommen lassen, um ihm den Befehl zu erteilen, Costard zu verhaften und vor den König zu bringen. Der Auftritt, welcher Neuschöpfung des Bearbeiters ist, ist schlecht gelungen zu nennen, trotzdem einzelne Teile, besonders die Nachahmung der euphuistischen Redeweise Armados, nicht ohne Geschick gemacht sind. Dull, welcher im Original als der stumpfsinnige, von seiner Würde als Beamter des Königs überzeugte Constabler geschildert wird, muss in dieser Scene durch eine Reihe von recht abgeschmackten Witzen zur Erheiterung des Publikums beitragen,

erhält also eine Rolle, die für ihn durchaus nicht bestimmt war.

Ad IV, 2. Als Schauplatz der Handlung dieser Scene, welche Erfindung des Bearbeiters ist, darf man wohl ein Zimmer im Palaste annehmen. Dorthin bringt Biron-Costard im Auftrage der Prinzessin den Lords ihre Liebesbriefe zurück und verwechselt mit Absicht die Adressen, um so seine Studiengenossen sich gegenseitig ihrer Liebesreimerei überführen zu lassen. Als er sieht, dass sein Plan gelingt, verschwindet er, um sofort in seiner Kleidung als Lord zurückzukommen; er nimmt das Geständnis des Eidbruches aus dem Munde seiner Freunde entgegen, ist aber selbst nicht dazu zu bringen, seine Liebe zu Rosaline zu bekennen. Abgesehen von dem schon oben gerügten, unwahrscheinlichen Verkleidungsmotiv ist der Auftritt für sich betrachtet lebendig und gut ausgeführt. Praktischer, kunstvoller und dramatisch wahrscheinlicher ist jedoch die Ueberführungsscene im Original. Kilbourne sagt in seinem erwähnten Werke (pg. 60 ff.) bei der Besprechung unserer Bearbeitung: „Keeping the friends so long ignorant of each other's falling in love is an unnecessary change, it being better to have them find each other out and so act in concert in furthering their suits than to make Biron betray them to each other as he does in this play." Der folgende Auftritt, Armados Klage wegen Costards und Jaquenettas Gesetzesübertretung, ist dem Bearbeiter sehr gut gelungen, so dass man hier wohl von einer Verbesserung des Originals sprechen kann. Während Shakespeare nämlich den von dem Spanier geschriebenen Brief (I, 1,233 ff.), welcher die Anklage enthält, vom Könige verlesen lässt, tritt hier Armado selbst auf und bringt seine Beschuldigungen gegen das Liebespärchen vor. So wird natürlich die Komik der Situation vergrössert und die Lebhaftigkeit dieser Stelle verstärkt. Genest, (Some Account of the English Stage, X, 180) bemerkt zu dieser Aenderung: „One thing is very happily altered — Armado's letter to the King is omitted as a letter, and the contents of it are thrown into Armado's part." — Um des Spaniers hochtönende Anklagerede nicht völlig wirkungslos verklingen

zu lassen, befiehlt der König, welcher durch seinen Eidbruch das Recht der Bestrafung verloren hat, Costard vorläufig in das Gefängnis zu führen; nach einigen Minuten jedoch widerruft er schon sein Urteil und ordnet die Entlassung des Sünders an. Armados Gespräch mit Jaquenetta (I, 2, 138 ff.) wird in den folgenden Auftritt verlegt, um Biron, welcher fast den ganzen Hof der Verliebtheit überführt hatte, Gelegenheit zu geben, auch den Spanier bei seinem ziemlich seltsamen Liebeswerben zu überraschen. Armados Versuch, sich zu rechtfertigen, unterbricht der Lord und erteilt ihm den Auftrag des Königs, die Leitung der Festspiele, welche zu Ehren der Prinzessin stattfinden sollen, zu übernehmen.

Ad IV, 3. Diese Scene, welche mit Ausnahme einiger Verse (V, 2, 79–81, 89—96) Erfindung des Bearbeiters ist, passt zeitlich nicht in diesen Akt. Boyet weiss nämlich schon den Damen zu berichten, dass der König „some scene of merriment or antic shew" veranstalten lasse, und hat sogar die einzelnen Spieler gesehen, während doch erst in der vorhergehenden Scene (Stud. IV, 2) der Entschluss des Königs, Festspiele zu veranstalten, bekannt gegeben wird, und Armado erst im nächsten Akte (Stud. V, 1) zur Anwerbung der Schauspieler schreitet. Sollte diese Scene überhaupt möglich und wahrscheinlich gemacht werden, so müsste sie hinter Stud. V, 1 treten. — Wie in den beiden vorigen Scenen fehlt auch in dieser die Ortsangabe; vielleicht könnte man hier ergänzen: „Near the pavilion." Demnach wechselt der Schauplatz der Handlung dreimal in diesem Akte, nämlich: Scene 1) Armado's apartment, 2) apartment of the king, 3) near the pavilion.

Ad V, 1. Dieser Auftritt, welcher die Anwerbung eines Schauspielers mit seiner Truppe für die Festspiele enthält, ist vom Bearbeiter erfunden, doch werden einzelne pedantische Ausdrücke des Holofernes aus dem Original entnommen und seltsamerweise dem Schauspieler in den Mund gelegt. Armados köstliches Prahlen mit seiner Vertrautheit mit dem Könige wird hier in geschickter Weise eingeflochten. Der Schauplatz der Handlung wird weder in dieser noch in der folgenden Scene des fünften Aktes angegeben.

Ad V, 2. Die Schlussscene, welche der Bearbeitung einen vom Original völlig abweichenden Verlauf giebt, bietet uns mehrere Unregelmässigkeiten. Auffällig, wenn auch nach der ganzen Anlage des Stückes notwendig, ist z. B. der Umstand, dass der König den als Costard verkleideten Biron, welchen er doch für den echten Clown hält, an seiner und der Lords Werbung um die Hand der Damen teilnehmen lässt. Ferner passen die aus dem Original entnommenen Worte des Königs hier nicht in den Zusammenhang: „Now, at the latest minute of the hour Grant us your loves.“ (V, 2,797—798). Die Prinzessin hatte (in der Bearbeitung) bis jetzt noch nichts von ihrer bevorstehenden Abreise verlauten lassen, sie musste vielmehr bis zu dem Abschlusse der Verhandlungen über die Auslieferung Aquitaniens am Hofe von Navarra verweilen. — Oft ist die logische Verbindung der Sätze untereinander mangelhaft, z. B.: Catherine: Biron, I know Your humour is as keen as polish'd steel, But wit, my lord, may over-shoot itself. Biron: Then each man to his mistress, and he that cannot win her, deserves her not.“ Inhaltlich schliesst sich der Bearbeiter im Anfange der Scene oft wörtlich an das Shakespearesche Vorbild an. Die Werbung der Lords und ihre Abweisung durch die Damen geht z. B. in der von seinem grossen Meister gezeichneten Weise vor sich. Birons Demaskierung ist hinzugefügt und die Worte seiner Werbung um Rosaline sind etwas verändert. Die Antwort der Lady und die Erwiderung des Lords dagegen sind fast wörtlich aus Shakespeare entlehnt. Alle Stellen des vierten und fünften Aktes, welche von der Allmacht der Liebe handeln, werden hier vereinigt und Biron in den Mund gelegt. So gelingt es ihm infolge seiner glänzenden Redegabe die Damen zu überzeugen, dass der Eidbruch der Lords keine Sünde sei, ja, dass sie selbst es gewesen seien, die den König und seine Begleiter zur Uebertretung des Gelübdes gebracht hätten. Die Einwürfe der Damen weiss er geschickt zu widerlegen, indem er sie darauf hinweist, dass er in seiner Rolle als Costard ihre eigenen Liebesgeständnisse angehört hat. Die Wiederholung seiner Werbung um Rosaline wird

in sehr drastischer Weise dargestellt. Siegesbewusst bittet er um ihre Hand, und als er von ihr auf ein Jahr vertröstet wird, weiss er sie durch List zu gewinnen, indem er sich stellt, als ob er ihr für immer entsagen wollte. Schwächlich und unmännlich sind dagegen der König, Dumain und Longaville gezeichnet. Keiner hat den Mut, Birons Beispiel zu folgen; sie erhalten zwar die Einwilligung der Damen zur Verlobung, verschieben diese aber auf den nächsten Tag:

King: To-morrow then we will attend the Princess,
And her fair attendants, each as a lover; . . .

Nun lässt Armado den komischen Tanz durch die von ihm angeworbene Schauspielertruppe aufführen. Das Gesuch des Spaniers um Befreiung von seinem Eid und seine Bitte an den König um Genehmigung seiner Verlobung mit Jaquenetta ist dem Bearbeiter sehr gut gelungen. In treffender Weise weiss er Armados geschraubte, euphuistische Redeweise nachzuahmen. Am Schluss des Stückes sehen wir also fünf glückliche Liebespärchen vor uns, so dass der Bearbeiter mit vollem Recht sein Stück mit den Worten beenden kann:

„Our wooing now doth end like an old play;
Jack hath his Jill; these ladies' courtesie
Hath nobly made our sport a Comedy."

Der Epilog oder die Moral von der Geschichte ist gut gelungen.

Nachdem wir nunmehr die einzelnen Scenen dieser Bearbeitung besprochen und mit dem Original verglichen haben, wollen wir noch einmal kurz die Mängel und die Vorzüge der Students zusammenstellen, um dann die Frage zu entscheiden, ob unser Stück eine Verbesserung oder Verschlechterung der Shakespeareschen Komödie bietet.

Der Titel „Love's Labour's Lost" musste infolge des völlig veränderten Ausganges der Komödie fallen und wurde durch das einfache: „The Students" ersetzt. Die Zahl der handelnden Personen wird um eine verringert dadurch, dass die Nathaniel-Holofernes-Scenen gestrichen werden, an ihre Stelle aber eine neue Clownrolle (Clod) eingefügt wird.

Recht bedeutend ist die Umgestaltung, welche der Gang der Handlung erfahren hat. Wenn auch der Dichter manches von Shakespeare übernimmt oder in geringem Masse verändert, so ist doch etwa die Hälfte des Stückes sein geistiges Eigentum. Der ganze erste und der Anfang des zweiten Aktes weichen nur wenig von ihrem Vorbild ab; ein Zug allerdings wird schon in I, 3 eingefügt, welcher auf eine zu erwartende Veränderung des Verlaufs der Handlung hindeutet. Es ist der Entschluss der Damen, den Versuch zu machen, die Lords „aus ihrer Lethargie zu erwecken." Bei der dritten Scene des zweiten Aktes beginnt die eigentliche Neuschöpfung des Bearbeiters; leider bietet er uns gleich das Schlechteste, was er überhaupt bei der Veränderung des Stückes geleistet hat. Zwei ganz neue Scenen schafft er, indem er zwar die Namen der handelnden Personen von Shakespeare entlehnt, ihre Charakteristik aber völlig verändert. Costard, der einfache Bauernbursche, erhält die Rolle eines Narren. Die Figur wurde, trotzdem sie für die Bearbeitung überflüssig ist, beibehalten, um sie für die Schöpfung einer Anzahl grobkomischer Scenen zu verwenden. Biron, Costards Doppelgänger, muss ebenfalls durch seine derben Scherze zur Erheiterung des Publikums beitragen. Als Dritter im Bunde gesellt sich Timothy Clod, ein Clown, zu ihnen, der allerdings nur in einer Scene auftritt. In der Verwendung dieser drei Gestalten zeigt sich deutlich das Bestreben des Verfassers, sein Vorbild durch Hinzufügung möglichst vieler lachenerregender Scenen herauszuputzen und es so dem Geschmacke eines anspruchslosen Publikums anzupassen. Nur dies war sein Ziel, welches er bei der Abfassung der Bearbeitung im Auge hatte. Der Gedanke, Biron bald als Lord, bald als Clown auftreten und ihn nach und nach den ganzen Hof des Eidbruches überführen zu lassen, ist an und für sich gut ausgeführt; das Motiv aber, den Lord durch das einfache Anlegen von Costards Gewand diesem völlig ähnlich zu machen, scheint mir sehr gewagt. Jedenfalls bildet diese Aenderung keine Verbesserung des Originals, welches uns auf viel einfacherem, durchaus nicht verwickeltem Wege, zu demselben Resultat, nämlich der

Entlarvung der Lords durch Biron, führt. Jaquenettas Charakteristik ist ziemlich missglückt. In den dramatis personae wird sie zu den ladies attending on the princess gezählt, wir treffen sie jedoch im Verlaufe des ganzen Stückes niemals in der Umgebung ihrer Herrin, auch wird an mehreren Stellen nur von drei Begleiterinnen der Fürstin gesprochen. Psychologisch unerklärlich ist ihre plötzliche Sinnesänderung gegen Armado. Sie, die seine Werbung um ihre Hand (Stud. IV, 2) entschieden abgewiesen hatte, weil sie anscheinend in Costard verliebt war, verschmäht plötzlich, wie wir in der Schlussscene vernehmen, den Spanier doch nicht und verspricht ihm die Ehe. An der Charakteristik der übrigen Personen wird wenig geändert; Armados grosstuerische Sprechweise ist trefflich nachgeahmt. Der König, Dumain und Longaville sind dieselben Helden geblieben, alle gross im Wollen, ohne Birons Hülfe aber klein und ohnmächtig im Vollbringen. Die Prinzessin und ihre Damen sind sehr verliebter Natur und haben keinen sehnlicheren Wunsch, als möglichst bald unter die Haube zu kommen. Zu den Verbesserungen, welche die Bearbeitung aufweist, kann man wohl die Ausmerzung der Nathaniel-Holofernes-Auftritte rechnen, doch ist diese Aenderung wahrscheinlich nur aus dem Grunde vorgenommen, weil das Publikum und ein grosser Teil der Zeitgenossen des Dichters die köstlichen Spässe und Einfälle der beiden Typen nicht mehr verstanden hätte. Von einem besonderen Verdienst des Verfassers kann hier also nicht die Rede sein. Dagegen ist die Verlegung der Liebessonette (L. L. L. IV, 3) in zwei verschiedene Scenen (Stud. III, 1 und III, 2) geschickt durchgeführt. Auch die Aenderung, Armado persönlich seine Klage gegen Costard und Jaquenetta vor dem Könige führen zu lassen, ist im Vergleich zu Shakespeare (L. L. L. I, 1) bühnenwirksamer. Noch einige bei der Besprechung der einzelnen Scenen bereits erwähnte Kleinigkeiten könnte ich hier als mehr oder weniger gut gelungene Verbesserungsversuche anführen, aber ihre Zahl würde nicht im stande sein, den vielen ganz verfehlten Zusätzen die Wage zu halten. Unser Stück bietet also keine Verbesserung des Originals, vielmehr ist es mit Aus-

nahme einiger Scenen ein plumpes, wenig durchdachtes Flickwerk, welches das psychologisch fein gearbeitete Vorbild bei weitem nicht erreicht.

Die Aufführung der Students würde wegen des häufigen Dekorationswechsels zur Zeit der Abfassung unüberwindliche Schwierigkeiten geboten haben und selbst auf der modernen Bühne kaum möglich sein. Vierzehnmaligen Wechsel des Schauplatzes der Handlung muss man nämlich für die 15 Scenen des Stückes annehmen, während dieses selbst nur siebenmal eine Angabe des Ortes aufweist.

III. Die am 30. September 1839 im Covent Garden Theatre zum ersten Male aufgeführte Bühnenbearbeitung.

Die soeben besprochenen Umdichtungen, das Ms. und The Students, sind Versuche, das Original durch Aenderung der Fabel, durch Streichungen und Zusätze handlungsreicher, possenhafter und somit zugkräftiger zu machen. Die nun zu behandelnden Bearbeitungen beschränken sich auf Streichungen, Akt- und Scenen-Verschiebungen und Zusätze von Bühnenanweisungen, sind also im wesentlichen bestimmt, das Stück für die moderne Bühne aufführbar zu machen. Man wird ohne weiteres zugeben müssen, dass die Shakespearesche Komödie in der uns überlieferten Gestalt auf der modernen Bühne wenig wirksam ist. Eugen Kilian (Sh. Jhb. 44 pg. 213) sagt: „Wo man sich bisher an dem Stück versuchte, war das Resultat kaum mehr als ein kühler Achtungserfolg, der mehr dem Namen des Dichters als dem Werke selbst zu gelten schien.“

In England wurde unsere Komödie am 30. September 1839 im Covent Garden Theatre zu London zum ersten

Male in etwas veränderter, dem Geschmacke des Publikums und den Anforderungen der modernen Bühne angepassten Form gespielt. Der Erfolg war ein ziemlich guter, und das Stück hielt sich längere Zeit auf dem Spielplane. Im Laufe der Zeit jedoch geriet es etwas in Vergessenheit und wurde im Anfange des 20. Jhdts. durch F. R. Bensons treffliche Inscenierung zu neuem Leben erweckt. Von der prompter's copy von 1839 existieren drei verschiedene Abdrucke, welche unter sich nicht ganz übereinstimmen, nämlich:

1) Love's Labour's Lost, A Comedy, by William Shakespeare. As Performed at the Theatre Royal, Covent Garden. London. 1839. (One Shilling.) First performed Monday, Sept. 30. 1839.

2) Love's Labour's Lost. A Comedy In Five Acts by William Shakspeare. Printed From The Acting Copy With Remarks, Biographical and Critical, By D.— G.— As performed at the Theatres Royal, London. (s. a.)[1]) Theatre Royal, Covent Garden, Sept. 30, 1839.

3) Duncombe's Edition. Love's Labour's Lost. A Comedy in 5 Acts by William Shakespeare. As performed at the London Theatres . . . . London (s. a.)[1])

In Bezug auf Ausmerzungen weichen die von dem Anonymus und die von D. G. (George Daniel) herausgegebenen Versionen sehr wenig von einander ab. Ich werde deshalb in der folgenden Zusammenstellung der getilgten Verse nur die Danielsche und die Duncombesche Ausgabe berücksichtigen. Daneben werde ich die Textänderungen der Bensonschen Inscenierung stellen, um ihre Abweichungen von den Vorlagen deutlich hervortreten zu lassen.

---

[1]) Der Katalog des Br. Mus. giebt irrtümlicherweise für Ausg. 2) das Jahr 1829, für Ausg. 3) 1825 als Druckjahr an. Da aber Ausg. 2) das Datum der Uraufführung kennt, und Ausg. 3) „As Performed . . .“ auf das Titelblatt setzt, können beide Drucke erst i. J. 1839 entstanden sein. — Die Collationen der drei Versionen verdanke ich Herrn cand. phil. Fr. Freimann, Hameln a. W.

George Daniel.	Duncombe.	Benson.
	I, 1.	
22—23; 44—46		
67—68	„	
74—83	75—83	75b—76; 80—83
94—99	„	„
		104; 112—115a
127—128; 137		
144—147	„	146—147
152—153		
		167—170
196—202	„	198—202
	241—242	
	243b—248a	
289—301	294—301	„
	I, 2.	
34—59	35—59	39—68a
62b—66	62b—67	
95—113	96—113	82—84; 86—89
		128—129; 174b—177a
183b—184	„	
	II, 1.	
		15—19
41—42	„	„
		50—53; 118—119
142—153	„	138—149
	178a	
189—190	„	„
		192—193
219—227	219—249	
229; 231—249		236—247
252—253	„	„
	III, 1.	
8—51	8—51	8—28; 32b—35
71—128	71—72; 85—131a	75b—76a; 104—111
186	„	118—126; 186—188a
200—201	„	„
		205

George Daniel.	Duncombe.	Benson.
III, 2. (IV, 1 Globe Ed.)		
		12—15
24b—40	»	30—35
49—50	42a; 49—50	45—51
67b—79	»	62b—65a; 68b—79a
90—95	»	»
97b		
99	»	
100b		
109—151	»	113—115; 117a
		118b; 131—141
		144—150
IV, 1. (IV, 2.)		
13—22	»	23
29—34	»	29—32
	45a	
52b—63; 65—66	52b—66	51—54; 57—74
	78b—79	77b—78a
		80—83a
85—91	84—91	89—91
		96b—102a
112b—122	121—122	109—116; 121—122
		127—131
133b—134	»	»
	151	
IV, 2. (IV, 3.)		
2b—8	»	»
		11b—13a
	25b	
		38—39
48	»	47—48
53—54	»	»
		57—63
85—90a	84—91	86—90a
94b	»	94b—98; 110—120
		124b—126; 133—136
140; 142		
	151	
		222—228
	236—241	234—245; 249—253
254—269	»	257—265

George Daniel.	Duncombe.	Benson.
275—281	„	270—281
		283—284
296—308	„	294—317
314—317	314—317	324—333
	336	„
		338—339; 346—349
354	„	„
357—360	„	„
		364—365; 367a
368—370	„	368b—370a
		374—380
381—386	„	383—386
	V, 1.	
13b—18		
21b—23	„	
		33—36
47—86a	„	61—73; 78b—86a
	101b	
	104b—115a	
149—153		
	V, 2.	
	10—29	12—29
41—46	„	42—46
		51—52
69—78	„	„
		99—118
139—144	140—144	141—144
		159
171	„	170—171
		232—233
247—253; 255	247—255	247—254
260	„	
		264b
268—269	268	„
272		
274—282a	277—282a	274—281
291		
294—299	„	294—298a
304—307	„	
319—322	319—321	
		325—328; 331—332
340—342	„	„

George Daniel.	Duncombe.	Benson.
349—350		
355—356	»	341—356
374 b—376 a		373 b—379
396—430	»	395—398; 416—429
439 b—442 a	»	»
460 b—462	»	
464—466; 467—472 a	467—472 a	464—472 a
474—477	»	
		480—481 a
481 b—483	»	483
489—494		
499—501	»	
518—522	»	
541—547 a	»	541—548
551—552	»	»
569	»	568—569
574	»	
579 b—582 a	»	578 b—582 a
600—605	»	»
609—610	»	
639	»	»
	666—669 a	
673—722	686—722	674; 679—683
		687 a; 688 b
		694—695; 697—698
		701 b; 706—707 a
		718—722
732—735		
750—756	»	750—786
762—796	762—797	
810—811	»	809—820
817 b—820	»	
824	»	
826	»	
828—832	830—832	
841—842	»	
846		
		848—850
890—891	891	890—891
		899—900
940—942		

Summe der gestrichenen Verse:

George Daniel: 800. Duncombe: 766. Benson: 729.

Als Vorlage für den Text der Bühnenbearbeitung von 1839 scheint die Ausgabe von E. Capell (1760) oder wenigstens eine spätere, auf dieser beruhende, gedient zu haben. Viele Capellsche Conjecturen nämlich sind in die anonyme, die Danielsche und teilweise auch in die Duncombesche Version aufgenommen. Die letztere weist nur einige unwesentliche Aenderungen auf, stimmt aber im allgemeinen textlich mit den ersteren überein. Einige Beispiele mögen genügen, um das Abhängigkeitsverhältnis unserer drei Ausgaben von Capell und die Abweichungen der Duncombeschen von den beiden anderen zu illustrieren:

I, 2,133b. suffer him. (1, 2.) — let him (3.)
II, 1,198. an you saw. (1, 2, 3.)
IV, 1,1—108 wird zu Akt III gezählt. (1, 2, 3.)
IV, 2,4. pomewater. (1, 2, 3.)
IV, 2,99—100. Venegia, Venegia (1, 2.) Venetia (3.)
Chi non te vede ei non te pregia. (1, 2, 3.)
IV, 3,176. betrayed to you. (1, 2, 3.)
IV, 3,182. Joan. (1, 2, 3.)
IV, 3,146. A faith. (2, 3.) Of faith. (2.)
V, 1,28. Ne intelligis, domine? (1, 2, 3.)
V, 2,65. behests. (1, 2, 3.)
V, 2,316. Jove. (1, 2, 3.)
V, 2,318. wassels. (1, 2.)
V, 2,900. Capell fügt die Bühnenanweisung „Musick" hinzu. (1, 2, 3.)

Abweichungen der Duncombeschen Ausgabe.

I, 2,91b—92. methinks Samson strangely taken.
III, 1,202 fehlt And I.
III, 1,203. To groan statt to pray.
V, 2,85. Summon statt Muster.
V, 2,98. who statt that.
V, 2,491--492 wird Costard in den Mund gelegt.
V, 2,845. I'll wait statt stay.

Vergleichung der drei Versionen mit dem Original.

Nachdem wir nunmehr gesehen haben, dass der Text der drei Ausgaben nur in bezug auf einige Ausmerzungen und geringe Veränderungen einzelner Worte von einander abweicht, werden wir jetzt zur Besprechung der Zusätze (Bühnenanweisungen etc.) übergehen.

Daniel und Duncombe schicken ihrem Stücke ausführliche Angaben über die Kostüme der einzelnen Personen voraus. Darauf folgt in 1[1]) und 3[1]) ein Personenverzeichnis, welches zugleich die Namen der Schauspieler, die bei der Uraufführung mitwirkten, enthält.

I, 1. Die Bühnenanweisung lautet in 1): Navarre — A Park with a palace in it; in 2): Navarra — a Park, with a Palace in it — a Terrace with steeps leading to it from the back, c.[2]) Enter the King, Biron, Longaville, Dumain and Attendants, up the steps, c.[2]) In 3): Navarre. A Park, with a Palace in it. On 1 E. R. H.[2]) steps leading off. U. E. L. H.[2]) the same. Steps from beneath the stage, up C.[1]) A mosaic cloth covers the entire front. Sentinels parading, with Sheers, at back, throughout the Act.

Wie wir schon aus diesem einen Beispiel ersehen, bietet 1) die kürzesten und 3) die ausführlichsten Bühnenanweisungen. Fast jede Bewegung, welche die Darsteller auszuführen haben, wird in 2) und 3) vorgeschrieben, z. B.: V. 27. 2) Takes the paper, goes up, R. S. E., and signs; V. 156. 2) Crosses to the table, R. S E., and signs; V. 158. 2) Comes forward; V. 188. 2) Kneeling. V. 232. 3) Puts his hand to his mouth, etc. Im Folgenden werde ich mich auf die Angabe der wichtigsten Anweisungen beschränken.

(I, 2.) In allen drei Versionen fehlt die Zählung der Scenen im Acte, und nur die zweite Scene des fünften Aktes wird von allen als solche bezeichnet.

II, 1. 1). Scene — A Pavillion in the Park. 2). Another part of the Park — a magnificent Tent, c. — the front of the Tent is drawn up. 3). Another part of the same. A Pavillion and tents. Sentinels discovered. Music. The folds of the tent are drawn up, and the Princess of France, Ros., Maria, Kath., Boyet Lords and other attendants discovered. They come forward. — V. 89. 1.) 2.) 3.) The ladies mask. Diese von Capell geschaffene und von unseren drei Be-

---

[1]) Ich bezeichne die Ausg. des Anonymus kurz mit 1), die Danielsche mit 2), die Duncombesche mit 3).

[2]) C (c) = centre; U. E = Upper Entrance; R. H, L. H. = Right, Left Hand.

arbeitungen übernommene Bühnenanweisung wird durch die Verse 124—125 gefordert. V. 214. The ladies unmask. (1, 2, 3.) Der letzte Auftritt wird durch die Streichung von V. V. 219—249 stark verkürzt, inhaltlich aber wenig verändert.

III, 1. Another part of the Park. (1, 2, 3.) Die Ausmerzungen, welche die drei Versionen in der ersten Scene dieses Aktes vornehmen, sind sehr bedeutend. Der grösste Teil der Unterhaltung zwischen Armado, seinem Diener und dem später hinzukommenden Costard fällt aus, anscheinend aus zwei verschiedenen Gründen. Erstens wollte die Bearbeitung alles Episodenhafte möglichst beseitigen oder wenigstens kürzen, und zweitens waren die in diesen Stellen enthaltenen Anspielungen und Ausdrücke zur Zeit der Wiederbelebung der Komödie dem Publikum wohl unverständlich geworden.

(III, 2) IV, 1. Globe Ed. Nach dem Vorbilde von Theobald, Capell u. a. zählen unsere Versionen IV, 1,1—108 als zweite Scene des dritten Aktes. V. V. 109—151 musste wegen des episodenhaften Charakters ausfallen.

IV, 1. (**IV, 2** Gl. Ed.) Die Bühnenanweisung von 1) und 2) lautet: Another part of the Park, von 3) dagegen: Gothic Chamber. Diese unnötige, selbständige Aenderung der Duncombeschen Ausgabe macht also für die beiden Scenen dieses Aktes 2 Dekorationen erforderlich, nämlich 1.) „Gothic Chamber", 2.) das zwar ausgelassene, aber unbedingt zu ergänzende „Another part of the Park". — Ausser dem „extemporal epitaph on the death of the deer" sind noch einige unwichtige Stellen gestrichen. Zu V. 171 tritt in 1) und 2) die Bühnenanweisung: Hunting horns heard without.

(IV, 2.) (**IV, 3** Gl. Ed.) Der Zusatz zu V. 21: climbs up into a tree ist von Capell entlehnt. Selbständig oder vielleicht aus einer jüngeren Ausgabe übernommen ist dagegen die Tilgung von V. V. 296—308. Ein Teil dieser Stelle wird von den meisten Herausgebern und Kommentatoren als Interpolation angesehen, weil sich die V. V. 296—297 in V. V. 318—319, V. V. 299—301 in 320—323 und V. V. 302—304 in 350—352 wiederfinden. Am leichtesten werden diese Wiederholungen durch die von den 3 Versionen vorgenommene Ausmerzung (V. V. 296—308) beseitigt.

V, 1. Abweichend von 1) und 2) streicht 3) eine der schönsten Stellen dieser Scene, nämlich Armados Prahlerei mit seiner intimen Freundschaft zu dem Könige. (V. V. 104b—115a.)

V, 2. Ort der Handlung: 2) The Park and the Princess's tent, as in Akt III, Scene I — The front of the tent is drawn up. 3) The Princess' Pavillion as before. Die Streichungen sind in dieser Scene besonders häufig. Alle Stellen, an denen die Lords von den Damen wegen ihres Eidbruches getadelt werden, sind sorgfältig ausgemerzt, um die Abweisung der Werbenden etwas zu mildern und die Wahrscheinlichkeit einer späteren Vereinigung der Liebespaare zu vergrössern. Leider ist in 2) und 3) der bekannte Passus (396—430) gestrichen, in dem sich Shakespeare über den Euphuismus, dessen Bann er sich selbst nicht ganz entziehen konnte, erhebt und ihn verspottet. Beseitigt ist ferner Alles, was überhaupt Anstoss erregen könnte, z. B. V. V. 679—683; I, 2,140—150; V, 2,704—717 (shirt-woolward); (III, 1,186; IV, 3,90a; V, 2,580) etc. Auch Ausdrückewie God bless, God dig-you-den-all, Lord, usw. fehlen. Das Stück ist also so gereinigt, dass selbst die prüdeste alte Jungfer ohne Gefahr für ihr Seelenheil an der Aufführung teilnehmen konnte. — An wichtigeren Bühnenanweisungen sind hinzugefügt: zu 549 Pages bring seats for the King, Princess etc. The Pageant of the Nine Worthies. — A platform or stage is brought and placed. Enter Costard on the platform, armed for Pompey, and his Standard-Bearer with a banner (2).

3.) Seats brought on for the king, Princess etc. Pageant of the Nine Worthies Flourish — Enter Costard on stage armed for Pompey.

Zu 563: Enter Sir Nathaniel on the platform, armed for Alexander and attended by his standard-bearer with a banner (2); ähnliche Zusätze finden sich zu 591 und 637. Am Schluss weichen die beiden ersten Versionen ein wenig von der dritten ab. Die Reihenfolge der Verse des Song ist in 1) und 2): When daisies . . . When icicles . . . When shepherds . . . When all aloud . . . Die Bühnenanweisung zu 1) lautet: At the termination of the music, the Princess

and her ladies etc. reenter from pavillion in travelling habits and the king and his nobles advance to „bring them on their way“ as the curtain falls;

Zu 2.) Reenter the Princess and Ladies from the tent in travelling dresses—the king and the nobles meet them and lead them forward, as the curtain falls.

Es folgt dann: Disposition of the characters at the fall of the curtain:

Guards. Guards.
Shepherds. Banners. Shepherds.
Winter. Pages. Spring.
Shepherdesses. Shepherdesses.
Nath.
Moth. Hol.
King. Princess.
Maria. Biron.
Longaville. Rosaline.
Katharine. Costard.
Dumain. Jaquenetta.
Boyet. Armado.

Zu 3.) Enter Holof., Nath., Moth, Cost, and procession from U. E. R. H. and take stage up, R. H. as follows: — Foresters-Male peasants-Female peasants-Children, strewing Flowers-the Emblematic car with Spring, drawn on L. H.-Two men, dancing with clubs-woodmen-Peasants, Male a. Female-Cupids drag on the Emblematic Car, with Winter-Heralds-Ushers-Pages-Nine Banners of Victory from at back.-Armado: „This side is Hiems . . .“ Spring comes from car. Solo and chorus. When daisies . . . Winter comes from car. Solo and chorus. When all aloud . . . The tent curtains drawn up-the Princess followed by Ladies in deep mourning, come from tent and join the nobles. Picture.

Aus den obigen Zusammenstellungen ergiebt sich, dass die drei Versionen unseres Stückes von einander abhängig sind. Ausgabe 1) stimmt mit 2) in der Orthographie, dem grössten Teile der Ausmerzungen und in vielen Bühnenanweisungen überein; 2) und 3) weichen zwar in der Streichung einzelner Verse von einander ab, haben aber mehrere völlig,

einige dem Sinne nach übereinstimmende Bühnenanweisungen gemeinsam. Ausgabe 1) scheint dem Ms. der Uraufführung am nächsten zu stehen, während 3) oft von demselben abweicht. Wollen wir nun das Stück rekonstruieren und genau in die Form bringen, in der es am 30. September 1839 zum ersten Male aufgeführt wurde, so sind wir ganz auf Ausgabe 1) und 2) angewiesen.

Das Ziel welches sich die Bearbeitung von 1839 gesteckt hatte, die Shakespearesche Komödie durch Streichung schwer verständlicher Anspielungen, anstössiger Stellen, episodenhafter Teile, Kürzung des Dialogs und Hinzufügung von Bühnenanweisungen auf der modernen Bühne wirksam zu machen, ist von ihr völlig erreicht.

IV. Bensons Bühnenbearbeitung.

Im Anfange des 20. Jhdts. (1906?) entstand die neueste englische Bearbeitung unserer Komödie, welche F. R. Benson, der Direktor einer Schakespearetruppe unter freier Benutzung der Ausgaben von 1839 schuf und in verschiedenen Städten unter grossem Beifall des Publikums aufführte. Eugen Kilian (in seinem Bericht über die Shakespeare-Festspiele 1907, Sh. Jhrb. 44, pg. 213–215) nennt die Inscenierung eine „überaus glückliche und geschickte.“ An einer anderen Stelle (pg. 214, Zeile 20 v. o.) sagte er: „Neben der ausserordentlichen glücklichen szenischen Anordnung ist es vor allem die im grossen und ganzen sehr lobenswerte schauspielerische Wiedergabe, die das Stück zu einer ungleich kräftigeren und lebendigeren Wirkung bringt, als das in Deutschland bis jetzt geschehen ist. Da die Version bis jetzt noch nicht gedruckt ist, sind wir bei der Beurteilung des Stückes im wesentlichen auf Kilians Angaben angewiesen. Ein Rollenbuch, welches mir Mr. Benson freundlichst zur Verfügung stellte, ermöglichte mir die genaue Fixierung des Textes (cf. Collation pg. 78ff.) Die unten folgenden Angaben über Dekorationswechsel und die Verteilung der Scenen auf die drei Akte der Bearbeitung

sind aus Kilians Bericht entlehnt. Ein kleiner Irrtum findet sich in Kilians Artikel; es heisst dort (pg. 213, Zeile 16 v. u.): „Der erste Akt beginnt im Anschluss an die Covent Garden-Einrichtung von 1839 und im Gegensatz zur deutschen Bühne, die schon die erste Scene im Garten spielen lässt, in einem Zimmer des Königs.“ Aus der folgenden Gegenüberstellung der Scenenanweisungen ergiebt sich jedoch, dass alle drei Versionen von 1830 die erste Scene im Garten und auf der Terrasse spielen lassen.

Cov. Gard. Einr. 1839.		Gl. Ed.	Benson.	
I,1.	Park m. PalastTerrasse.	I,1.	Zimmer d. Königs.	I,1.
I,2.	„	I,2.	Armados Zimmer.	I,2.
II,1.	And. Teil d. Parks — Zelt der Prinzessin.	II,1.	Ländl. Gegend vor d. Tor des Parks.	I,3.
III,1.	And. Teil d. Parks.	III,1.	Innere d. Parks.	II,1.
III,2.	„	IV,1.	„	II,2.
IV,1.	And. Teil d. Parks. [Gothic. Chamber. (3)]	IV,2.	And. Gegend d. Parks.	III,1.
IV,2.	„	IV,3.	„	III,2.
V,1.	„	V,1.	„	III,3.
V,2.	Park m. Zelt d. Prinz.	V,2.	Vor d. Zelt d. Prinz.	III,4.

Die beiden zuletzt besprochenen Bühnenbearbeitungen, die Covent Garden Einrichtung von 1839 und die Bensonsche Inscenierung, welche nur durch Ausmerzung einzelner Stellen ohne eigene Zusätze das Original den Anforderungen der modernen Bühne anpassten, verdienen unseren vollen Beifall. Sie beweisen, dass die von einigen deutschen Shakespeare-Kritikern geäusserte Meinung, Love's Labour's Lost könne nur durch sehr freie Bearbeitung, d. h. Umdichtung für die Bühne gewonnen werden, irrig ist. Gewiss darf man das grosse Verdienst, welches sich z. B. A. v. Wolzogen durch seine Bearbeitung von „Cymbeline“, R. Genée durch die Umdichtung von Love's Labour's Lost, etc. erworben hat, nicht verkennen, ich glaube aber dass der von den englischen Bühnenbearbeitungen eingeschlagene Weg einfacher, für unser Stück geeigneter und deshalb nachahmenswertester ist.

V. Genées Umdichtung.

Die bekannteste deutsche Bearbeitung unserer Komödie ist von dem Shakespeare-Forscher Rudolph Genée verfasst. Sie unterscheidet sich von den englischen Neu-Inscenierungen durch weniger häufigen Dekorationswechsel, bedeutendere Ausmerzungen und zahlreiche, oft recht grosse Einschiebungen. Ihr voller Titel[1]) lautet:

> Verlorene Liebesmüh. Komödie in drei Akten von Shakespeare. In neuer Uebersetzung und Bühnenbearbeitung von Rudolph Genée. Berlin. 1887.

Der Verfasser schickt seinem Werke eine Vorrede voraus, in der er seine Aenderungen zu rechtfertigen sucht. Es heisst dort (pg. III, Zeile 6 v. o.): „Die sehr einfache dramatische Fabel ist nur leicht skizziert, und sie muss ausserdem noch durch den breit ausgeführten, an witzigen Wortgefechten und Metaphern übervollen Dialog an Klarheit und Wirkung einbüssen. Mit blossen Kürzungen, zum Zwecke einer Bühnenbearbeitung, ist bei der Eigenartigkeit dieses Stückes noch nicht alles gethan. Schon die vorhandenen Uebersetzungen beweisen, dass man bei einer Verdeutschung dieser Komödie, mehr als irgendwo bei Shakespeare, sich weitgehende Freiheiten gestatten muss. Wenn schon für die Uebersetzung im strengen Sinne diese Notwendigkeit eintritt, so ist dies noch mehr der Fall, wenn wir die Bühne dabei zu berücksichtigen haben, ... Aber auch bezüglich der dramatischen Struktur dieses Stückes möge man erwägen, dass dasselbe der jugendlicheren Periode des Dichters angehört, und dass auch in dieser Beziehung bei einer Bühnenbearbeitung wohl grössere Freiheiten zu rechtfertigen sind, als bei den Shakespeare'schen Dramen seiner späteren Zeit.“ — In den folgenden Zeilen zählt Genée kurz einige seiner Aenderungen auf und fährt dann fort (pg. IV, Zeile 13): „Ich meine aber, das für die theatralische Darstellung kaum mögliche Original geht ja darum nicht verloren, und mit

[1]) Das zweite Titelblatt (pg. 1) lautet: Verlorene Liebesmüh. Komödie in drei Akten nach Shakespeare's „Love's labour's lost“ von R. G.

Rücksicht für die Bühne wird man den thatsächlichen Erfolg, welchen meine Bearbeitung bereits gehabt hat, als Rechtfertigung gelten lassen können.“ — Für einige Scenen ist die von Richard Genée, dem Bruder des Bearbeiters, komponierte Musik zu Hilfe genommen.

Werfen wir nun einen kurzen Blick auf die Abweichungen der Bearbeitung vom Original. — Im Personenverzeichnis tritt an die Stelle von Mercade ein Kurier, zwei Diener des Königs werden als handelnde Personen aufgeführt, und die Rolle des Försters wird gestrichen.

I. Akt. Die „unbegreifliche Akt-Teilung der Original-Ausgaben“ wird geändert, indem „die drei ersten Akte des englischen Textes in den einen ersten Akt“ zusammengezogen werden, welcher in 9 Auftritte zerfällt. Es entspricht: 1) Sh. I, 1,1—161; 2) Sh. I, 1,182—317; 3) Sh. I, 2,1—131; 4) Sh. I, 2,132—192; 5) Sh. II, 1,1—88; 6) Sh. II, 1,89—258; 7) Sh. III, 1,1—70; 8) Sh. III, 1,71—143; 9) Sh. III, 1, 144—207. Die Bühnenanweisung für den ersten Akt lautet: Königlicher Park im altfranzösischen Geschmack, mit Buschwerk, Blumenbeeten. Nach dem Hintergrunde zu ein zierlicher Gartentempel im Renaissance-Stil. Rechts davon ein elegantes Gitterthor, welches halb geöffnet ist. Vorn links eine Marmorbank, davor ein runder Marmortisch, auf welchem ein Papier liegt. Vorn rechts auf hohem Marmorsockel eine Amor-Statue. — Die ersten Auftritte entsprechen im allgemeinen dem Original. An Ausmerzungen sind zu erwähnen: I, 1,96—99; I, 2,9—36; 41—59; 83—85; 92b—94; 100—101; 145—150; II, 1,120—128; 180—214; 217—227; 231—245; III, 1,8—56; 71—120; 122—123, etc. „Einige kleinere Einschaltungen bezwecken die Ausfüllung fühlbarer Lücken, wie auch eine natürliche Vermittelung der Auftritte.“ Besonders ausgesponnen werden die Stellen, welche die diplomatische Sendung der Prinzessin betreffen. Einzelne Verse werden in andere Auftritte verlegt, so wird z. B. I, 1, 162—189 hinter 190 gestellt und in etwas veränderter Form wiedergegeben:

Bir.: Don Armado — ah! Allerdings der Ruhmreichste und Tapferste unter der Sonne.

König: Ja, wenn Prahlerei Tapferkeit ist, und wenn Lügen Ruhm bringt. Das ist, ihr Herren, der halb verrückte kastilianische Ritter, der seit einigen Wochen seine Narrheit an unserm Hofe bewundern lässt. — Die Einschaltung, mit welcher Genée den dritten Auftritt einleitet, erscheint mir unnötig:

Arm.: Komm näher, mein kluger Page. Da deine Antworten mir Freude machen, so will ich dich etwas fragen.

Motte: Fragt nur, Herr, und ich will Euch sicher antworten, wenn's auch einfältig ist.

Arm.: Meinst die Frage?

Motte: Behüte nein, die Antwort. Aber sie wird sich nach der Frage richten.

Arm.: Gut denn, so sage mir, was es bedeutet, wenn ein Mann von hohem Geiste schwermütig wird? (Cf. I, 2,1 ff.)

Vielleicht ist auch die Umgestaltung von I, 2,41 ff. nicht unbedingt erforderlich:

Arm.: Ich habe dem Könige versprochen, dass ich drei Jahre lang mit ihm studieren will.

Motte: Nun, ... das werdet Ihr in einer Stunde abmachen können.

Arm.: Wie meinst du das? Drei Jahre in einer Stunde?

Motte: Ich meine nicht drei Jahre, sondern das, was Ihr in drei Jahren studieren werdet. —

Weshalb Genée für das deutsche Wort „Gegenstand", welches er in seiner Vorlage, der Tieck-Baudissinschen Uebersetzung, vorfand, das grässliche Fremdwort „Süjet", ferner für „vernunftbegabt" „rationell" einsetzt, ist schwer verständlich. — An die Stelle von II, 1,194 ff. tritt eine sehr hübsche Einschaltung:

Bir. (zu Boyet): Wie schade, Herr, dass Dame Ros.
Nicht auch von mir ein Land zu fordern kam.
Boyet: Ihr gäbt es gern?
Bir.: So gern, wie ich eins hätte! —

Im siebenten Auftritt finden wir zwei Monologe Armados, welche fast ganz Eigentum des Bearbeiters sind. Der erste dient lediglich dazu, eine lose Verbindung dieses Auftrittes mit dem vorhergehenden herzustellen. Armado erblickt die

Prinzessin und ihre Begleiterinnen, wie sie den Garten verlassen, und bleibt voll affektierter Ueberraschung stehen: „Das waren die französischen Damen, — ja, das war die königliche Tochter von Frankreich —! Ob sie mich wohl gesehen haben und vor meiner spanischen Unwiderstehlichkeit geflohen sind —? Sie hätten recht daran gethan; denn mein Herz hat nicht mehr Raum für so viel Schönheit —! Und nicht nur für die Liebe, auch für die Treue bleibt Jaquenetta meines Himmels Leuchtpunkt. — Die Solmisationssilben, welche im Original Holofernes in den Mund gelegt sind, werden hier für die Melodie des Pagen verwandt:

Ding, dong, da . . . . . .
ut re mi fa sol la si — . . . . (cf. Sh. IV, 2,102b.)

Die folgenden Auftritte weisen mehrere Aenderungen und Kürzungen auf; doch es würde zu weit führen, alle eingehend zu besprechen.

II. Akt. Der zweite Akt zerfällt in 11 Auftritte und entspricht etwa dem vierten Akt des Originals: 1) Sh. IV, 1, 1—2; 2) Sh. IV, 1, 42—109; 3) Sh. IV, 2, 1—79; 4) Sh. IV, 2, 83b—151; 5) V, 1, 32—162; 6) Einschaltung; 7) IV, 3, 1—21; 8) IV, 3, 22—45; 9) IV, 3, 46—81; 10) IV, 3, 82—188; 11) IV, 3, 189—386. Die wichtigsten Kürzungen sind folgende: IV, 1, 3—41; 90—96; 110—151; IV, 2, 13—48; 75—83a; 85—102a; 103—104a; 114—122; 152—173; IV, 3, 234—283; V, 1—32; 35—91; 102—115a. — Der Schauplatz bleibt derselbe wie im ersten Akt: Der Park. Jagdhörner hinter der Scene. — Die kurze Pause zwischen dem ersten und zweiten Akt wird „durch ein Musikstück ausgefüllt, welches mit der Hornmusik der Jagd endet“. — Für den ersten Auftritt werden nur 2 Verse von Shakespeare benutzt, alles Andere ist von Genée hinzugefügt. Das Thema der Unterhaltung zwischen Boyet und den Damen bildet die Ausführung und Erweiterung von II, 1, 230. (Navarra is infected) — Die Gründe, welche Genée zur Umgestaltung von IV, 1, 103—107 veranlasst haben, sind schwer zu erkennen. Im zweiten Auftritt der Bearbeitung heisst es:

Boyet: . . . Der Brief ging fehl; er ist ganz sicher keiner von Euch, Ihr Damen, zugedacht. Und unterschrieben ist er — nicht von Biron, sondern von Don Adriano de Armado.

Schädel (erschreckend): Oh weh! Dann werd' ich Euren Brief wohl der Jaquenetta gegeben haben.

Im Original behauptet Costard dagegen, den Brief von Biron erhalten zu haben. Vielleicht war auch die Aenderung und Erweiterung von IV, 2, 93—94 und 133—134 nicht nötig, da diese Stellen ohne Zusatz verständlich sind und mindestens ebenso komisch wirken wie in der Umdichtung.

(Genée, pg. 37, vierter Auftritt.) Jaquenetta: . . . . . Guten Tag, Herr Pfarrer, seid doch so gut, und lest mir hier diesen geschriebenen Brief. Schädel hat ihn mir gebracht, und Don Armado hat ihn mir geschickt, aber nur aus Versehen.

Schädel: Nein, nein, nicht Don Armado hat den Brief geschickt, aber Don Armado hat sich in Jaquenetta versehen, und Herr Biron hat sich in eine andere Dame versehen, und ich habe mich infolgedessen in dem Briefe versehen. —

Holofernes: Halte inne, denn Deinem Berichte fehlt die Klarheit — evidentia. — . . . .

(Pg. 38.) Schädel: Ich hab's ihr ja schon gesagt, dass der Brief mit meiner Hilfe sich verlaufen hat. Er ist garnicht an Jaquenetta geschrieben, sondern an eine Dame der französischen Prinzessin, und ist von dem Ritter Herrn Biron ausgedacht. —

Der Stoff des fünften Auftritts wird aus V, 1 entnommen und in geschickter Weise hier eingeschoben. „Als Schädel und Jaquenetta abgehen, begegnen sie Don Armado, der, als er Jaquenetta sieht, stutzt und einige Augenblicke damit kämpft, seine Bewegung zu unterdrücken. Jaquenetta macht ihm erst einen plumpen Knix, dann, als er mit sonderbaren Geberden vor ihr stehen bleibt, bricht sie in Gelächter aus und läuft mit Schädel davon.

Armado (für sich): Sie hat mich holdselig angelächelt. ein hoffnungsreiches Zeichen.

Nathanael: Videsne quis venit? . . . . ."

Der sechste Auftrittt ist von Genée erfunden: Armado beauftragt Musikanten, an verschiedenen Stellen des Parkes zu spielen. Bald ertönen in der Nähe sanfte Melodien. „Armado horcht an den Stufen des Gartentempels und entfernt sich dann gegen das Ende der Musik. Sobald die Bühne leer ist und die Musik geendet hat, kommt Biron.“ — Die folgenden Auftritte (7—11), welche die Entlarvung der wortbrüchigen Weisheitsritter enthalten, weichen nur wenig vom Original ab.

III. Akt. Er besteht aus 13 Auftritten. 1) Sh. V, 2, 1—78; 2) Sh. V, 2, 79—156; 3) Einschaltnng in Anlehnung an Sh. V, 1, 124 ff; 4) (etwa) Sh. V, 2, 256—307; 5) Einschaltung; 6) Sh. V, 2, 310—314; 7) Sh. V, 2, 339 -483; 8) Sh. V, 2, 484—522; 9) Sh. V, 2, 523—548; 10) Sh. V, 2, 549—563; 11) Sh. V, 2, 565—591; 12) V, 2, 592—634; 13) 635—888. An Streichungen sind zu erwähnen: V, 1, 1—32; V, 2, 157—255; 262—265; 314—338; 729—730; 889—942. Schauplatz der Handlung des dritten Aktes ist „ein grüner, von Hecken und einzelnen Bäumen umgrenzter Platz, der nach dem Hintergrunde zu durch den mit Blumenkränzen und Guirlanden reich geschmückten Pavillon der Prinzessin abgeschlossen wird.“ — Der zweite Auftritt wird durch einen Zusatz erweitert. Die Damen, welche von dem von den Lords geplanten Maskenscherze gehört haben, beschliessen auf Boyets Rat, sich ebenfalls zu maskieren, ihre Kleider unter sich auszutauschen und den Herren entgegenzueilen.

Boyet: Denn wenn Ihr kommt, mit Masken angethan,
Macht Ihr sie schon verwirrt, bevor sie nahn.
Und eh' sie noch auf Euch den Angriff wagen,
Sind sie verwirrt, und sicher auch geschlagen —

Maria, Katharina und Rosaline ziehen sich nun zurück, um die Gewänder zu wechseln. Unterdessen sucht Boyet den König wegen seines übereilten Eides bei der Prinzessin zu entschuldigen:

. . . . Soll hier Navarras König
Dir wirklich nur zu Deinem Scherze dienen?
Wohl seh' ich's gern, weil's Deiner Hoheit ziemt,

Wenn Du für das, worin er sich vergangen.
Mit lust'gem Spotte ihn zu strafen trachtest, ...
Der König wahrlich ist ein edler Herr
Und Dir mit ganzem Herzen zugethan.
Was er gefehlt mit seiner Brüderschaft,
Ist wohl durch seine Jugend zu entschuld'gen.
Auch will ich Dich erinnern: Die Papiere,
Durch welche Du die Zahlung kannst beweisen,
Sind eingetroffen, und damit ist Dir
Der Pfandbesitz von ihm zurückgegeben.

Prinz.: Meinst Du, dass dies gewiss?

Boyet: Sei dess versichert.

Prinz.: Ich weiss, worauf Du steuerst, guter Boyet,
Doch hab ich keine Antwort noch darauf.
Erst will ich ganz gestraft den Frevel sehn,
Den sie mit diesem läpp'schen Bündnis treiben.
Was dann noch folgt —? Das kann die Zeit erst lehren " —

Inzwischen sind die drei Mädchen zurückgekommen und Rosaline überreicht der Prinzessin ihren Ueberwurf. Alle gehen verlarvt ab.

Boyet: „Der König thut mir leid; denn eine böse Sache
Glaubt mir, ihr Herren, ist der Frauen Rache." —

Im dritten Auftritt kommen Nathanael und Holofernes, welche so eifrig im Gespräch sind, dass sie Boyet zunächst garnicht bemerken. Ihr ganzes Denken wird völlig von der Verteilung der Rollen für die Darstellung der neun Helden in Anspruch genommen, so dass Boyet in seinem Monolog mit Recht sagen kann:

„Ei, das wird ein vergnüglich Heldenspiel!
Die Braven nehmen's ernst, das muss man sagen.
Reicht auch ihr Atem für die Kunst nicht aus,
Wird's umsomehr zum Lachen geben." —

Unterdessen kommen die Damen zurück und statten Boyet Bericht ab über den Verlauf des Maskenspiels. (4. Auftr.)

Prinz: Triumph, Boyet, das Maskenspiel ist aus!
Wir schickten sie mit Hohn und Spott nach Haus." —

Im fünften Auftritt erscheinen mehrere Diener, welche „Guirlanden an den Festons befestigen, Flambeaux anzünden und Polstersitze herbeitragen.“ Sie haben schon erfahren, dass ein Schauspiel stattfinden wird, mit dem, wie der erste Diener sagt, die Prinzessin von Frankreich insultiert werden soll. Dieser wenig nach Shakespeare klingende „Witz“ wäre hier vielleicht besser gemieden worden. — Die folgenden Auftritte schliessen sich wieder enger an das Original an; im sechsten werden noch einmal kurz die Verhandlungen über Aquitanien erwähnt. Die (etwas gekürzte) Aufführung des Heldenspiels wird durch das Auftreten eines Kuriers unterbrochen, welcher die Nachricht von der Erkrankung des Königs von Frankreich bringt. Die nun folgende Werbungsscene wird gekürzt und die Abweisung der Lords gemildert, so dass „die später erfolgende Vereinigung der Paare mehr vorbereitet wird.“ Armados Bitte um Befreiung von seinem Eide und der Dialog des Kuckucks und der Eule sind weggelassen. Das Stück endet:

Biron: . . . . Hans hat kein Gretchen; schade, dass die Damen
Das Ende nicht komödienhafter nahmen.

König: Das Ende kommt schon, sei darum nicht bang
In Jahr und Tag.

Biron: Für's Stück wär' das zu lang!
Neun Helden sah'n wir heute kläglich enden;
Wir haben leider ihre Zahl vermehrt.
Doch wird uns heut auch drum kein Lohn gewährt,
Der Liebe Müh wird's doch zum Bessern wenden!

Wie aus der obigen Besprechung hervorgeht, hat sich Genée bemüht, möglichst viel von Shakespeare zu übernehmen und nur da zu ändern, wo es ihm unbedingt nötig erschien. Manche kleine Mängel hat er ausgebessert, Ueberflüssiges beseitigt, das Ganze enger verbunden und besonders durch die Zuhilfenahme der Musik lebendiger gestaltet. Die Charakteristik einiger Personen ist ein wenig geändert, Armado z. B. wird zu einem halb verrückten, abgeschmackten, geckenhaften Prahlhans. Eine Rechtfertigung seiner Bearbeitung giebt uns Gnée in einem Artikel im Sh. Jhrb. (XXVI,

pg. 147),[1]) auf den ich hier nur kurz verweisen kann. Der Erfolg der Umdichtung war, wie Genée in der Vorrede zu derselben bemerkt, ein guter; sie wurde „unter dem Beifall des Publikums und mit Anerkennung seitens der Kritik aufgeführt und häufig wiederholt.“ In den letzten 15 Jahren scheint sie jedoch etwas in Vergessenheit geraten zu sein, denn man benutzt jetzt regelmässig bei den Aufführungen den (etwas gekürzten) Text der Uebersetzungen von Schlegel oder Baudissin.

VI. Horribilicribrifax eine Nachahmung von Love's Labour's Lost?

W. A. B. Hertzberg sagt in der Einleitung zu seiner Uebersetzung von Love's Labour's Lost:[2]) „Nachahmungen unserer Komödie scheinen früh ihren Weg auf die deutsche Bühne gefunden zu haben. Ich glaube mit Bestimmtheit Spuren einer solchen in A. Gryphius' Horribilicribrifax zu erkennen. Der prahlerische Kriegsmann, der aufgeblasene Pedant finden sich hier wieder, auch der schlaue Page fehlt nicht, noch der abgeschmackte Liebesbrief, der sogar in einigen Phrasen bestimmt an Armado's ähnliche Conception erinnert. Englische Komödianten werden wie beim Sommernachtstraum die natürlichen Vermittler gewesen sein. Aehnlich wie dort sind sie aber dem deutschen Geschmack und Fassungsvermögen jener Tage dadurch entgegen gekommen, dass sie die gröberen Partieen aus dem früheren Zusammenhang gelöst und sie allein, aber noch weiter vergröbert ihrem continentalen Publikum dargeboten haben. Horribilicribrifax geht darin noch um einen guten Schritt weiter als Peter Squenz. Alles wird hier überherodischer Superlativ, die Derbheit — Plumpheit, der lascive Scherz — unflätige Zote.“

---

[1]) R. Genée, Ueber die scenischen Formen Sh.'s in ihrem Verhältnis zur Bühne seiner Zeit. (Sh. Jhrb. XXVI, pg. 131.ff.)

[2]) Liebes Leid und Lust, ed. Deutsche Shakespeare Gesellschaft. Berlin 1877. (2. Aufl.) Bd. 7, pg. 268 ff.

Diesen Ausführungen Hertzbergs kann ich nur in wenigen Punkten zustimmen. Ich gebe allerdings zu, dass einzelne Figuren an Skakespeare erinnern, wie z. B. die beiden milites gloriosi, Horribilicribrifax und Daradiridatumtarides, an Armado. Gryphius brauchte aber, um diese Gestalten zu schaffen, keineswegs auf Shakespeare zurückgreifen, er konnte vielmehr die Figur des ruhmredigen Soldaten sehr wohl von seinen Plautusstudien her kennen. Aber vielleicht war auch das nicht einmal nötig. Seine eigenen Zeitgenossen konnten ihm als Modell für seine Schöpfung dienen. Maulhelden wie Horrib. und Darad., welche durch Einmengung von französischen, italienischen und spanischen Brocken in die prahlerischen Erzählungen von ihren Heldentaten sich ein besonderes Ansehen zu geben versuchten, hatte Gryphius nach dem dreissigjährigen Kriege sicherlich oft genug kennen gelernt. Uebrigens ist die Aehnlichkeit zwischen Skakespeares Armado und den beiden von Gryphius geschaffenen Typen nur sehr gering. In seinem ganzen Stücke legt Gryphius den Hauptwert auf die Verspottung der damals (und leider auch jetzt noch) herrschenden Unsitte, die deutsche Sprache durch fremde Phrasen zu verunstalten. Horrib. und Dard. sprechen ein Gemisch von französisch, italienisch und deutsch, Armado dagegen redet fast nur englisch; ja, er hat sich eine so genaue Kenntniss dieser Sprache angeeignet, dass er nur äusserst selten ein Wort aus dem Spanischen verwendet. Bei Gryphius finden wir ferner den Pedanten Sempronius, der in griechisch-lateinisch-deutscher Mischsprache sein Wissen zu zeigen sucht. In ähnlicher, und doch wieder recht verschiedener Weise zeichnet Shakespeare den Nathaniel und den Holofernes, die sich in einem Kauderwelsch von deutsch, lateinisch und italienisch unterhalten. Ich glaube aber nicht, dass Gryphyus sich hier nach Shakespeare gerichtet hat, vielmehr konnte er auch hier genug lebende Beispiele für seine Schöpfung finden. Schulmeister, wie Sempronius, gab es sowohl zu Gryphius' als auch zu Shakespeares Zeiten und wahrscheinlich werden sie nie aussterben. Hertzberg vergleicht ferner den schlauen Pagen im Horribilicribrifax mit dem in Love's Labour's Lost; man wird aber schwerlich

eine Aehnlichkeit zwischen Harpax und Moth oder diesem und den beiden Dienern des Darad. finden können. Ein Liebesbrief des Sempronius soll „in einigen Phrasen bestimmt an Armado's ähnliche Conception erinnern." Nicht Armados Brief, sondern sein Monolog ist es, in dem wir eine an Sempronius' Schreiben anklingende Phrase finden. Vergleichen wir die beiden Stellen:

(Sh., L. L. L., I, 2,172ff.) I do affect the very ground, which is base, where her shoe, wich is baser, guided by her foot, which is basest, doth tread

Gryphius, Horribilicribrifax, (1. Ausg.)[1]) pg. 31: . . . . und seid gegrüsset von / Dem, der die Erde küsset, / auff welcher das Gras gewachsen, / Welches der Ochse auffgessen, / aus dessen Leder eure Schuch- / Solen geschnitten / Titus Sempronius / Caji Filius, / Cornelii Nepos, / Sexti Abnepos.

Der beiden Fassungen gemeinsame Gedanke würde also etwa lauten: „Ich verehre den Boden, mit dem Du in Berührung gekommen bist." Eine solche Phrase können sicherlich zwei Dichter unabhängig von einander einem Verliebten in den Mund legen.[2])

Nach der Aufzählung dieser Entsprechungen stellt Hertzberg eine Liste der Abweichungen auf. Es heisst dort (pg. 268): „Auch sind die materiellen Aenderungen ungleich stärker. Armado bekommt einen Doppelgänger, die beiden Pedanten werden in einen zusammengezogen, dessen eigene Tölpelhaftigkeit keinen Raum mehr für einen Clown lässt. Letzterer wird durch eine Kupplerin vertreten und überboten; das feine Spiel der höheren Kreise durch eine neue Fabel ersetzt, deren Träger den Sitten deutscher Aristokratie accomodiert sind. Mit ihnen treten die beiden Milites Gloriosi und der Pedant durch erfolglose Verliebtheit in dramatische Beziehung. Trotz dieser wesentlichen Aenderungen geht doch ein unver-

---

[1]) Andreae Gryphii Horribilicribrifax. Teutsch. Bresslaw. Bei Veit Jacob Treschern. [Br. M. 11745a 56 (1.)]

[2]) Z. B. Léon Laroche in seinem Lied: „So oft der Frühling durch das offene Fenster" . . ., Strophe 1, Vers 10: „Ich hätt' geküsst auf Deinem Pfad die Spur," ist sicherlich weder von Sh. noch von Gr. abhängig.

kennbarer Zug der Aehnlichkeit mit dem edleren Original durch die betreffenden Partieen des Stücks.“ Leider hat Hertzberg versäumt, diese letzte Behauptung zu beweisen. Eine gute Stütze für seine Hypothese glaubt Hertzberg in dem Worte „Teutsch“, welches sich auf dem Titelblatte der ersten, undatierten Ausgabe des Horrib. findet, suchen zu können. „Dass übrigens Gryphius nicht der ursprüngliche Erfinder desselben [des Stückes], sondern nur der Uebersetzer oder Bearbeiter eines fremdländischen Erzeugnisses gewesen, dafür haben wir ein entschiedenes, bis jetzt übersehenes Zeugnis. Es liegt uns ein Druck ohne Jahreszahl („Bresslaw bei Veit Jacob Treschern“) vor, dessen Titel lautet: „Andreae Gryphii Horribilicribrifax. Teutsch.“ Das heisst nach dem Gebrauch der Zeit in's Deutsche übersetzt von A. Gr.“ Aus dem Französischen oder Ialienischen kann es nicht übersetzt sein, da in dem einen (pg. 269.) oder andern Falle die Hauptpointe in der Charakteristik der militärischen Prahlhänse verloren gehen würde, die darin besteht, dass der eine stets mit französischen, der andere mit italienischen Phrasen um sich wirft. Es bleibt daher nur die Annahme eines englischen Originals übrig.“ Wahrscheinlich war es Hertzberg nicht bekannt, dass Gryphius ausser französisch, italienisch und englisch auch noch z. B. polnisch, schwedisch und niederländisch, (im ganzen 11 Sprachen)[1]) verstand. Die Annahme einer englischen Vorlage ist also nicht unbedingt erforderlich, denn auch aus einer der zuletzt genannten Sprachen konnte Gryphius sein Scherzspiel übersetzen, ohne dass dadurch die Charakteristik der beiden Kriegshelden verloren ging.

In allen seinen Uebersetzungen und Bearbeitungen hielt sich Gryphius oft ziemlich genau an solche Vorlage, wie z. B. in dem „verliebten Gespenst“ an P. Quinaults „Le Fantôme amoureux“ und in der „geliebten Dornrose“ an Vondels „Leeuwendalers.“ Im Peter Sqentz, den er nur in der Bearbeitung des Altdorfer Professors Daniel Schwenter kannte, können wir leider seine Aenderungen nicht genau feststellen. Soviel steht aber jedenfalls fest, dass trotz der zweimaligen

[1]) Cf. Allgemeine Deutsche Biographie (Leipzig 1879) Bd. 10, pg. 73.

Umarbeitung die Aehnlichkeit dieses Stückes mit dem Shakespeareschen Original (A Midsummer-Night's Dream) recht stark geblieben ist. Wir dürfen deshalb wohl annehmen, dass Gryphius für seinen Horrib. Vieles von Shakespeare entnommen haben würde, wenn ihm wirklich Love's Labour's Lost als Vorlage gedient hätte.

Das deutsche Scherzspiel macht durchaus nicht den Eindruck einer Uebersetzung oder Bearbeitung; man würde es vielmehr für ein Original halten, wenn nicht die Bezeichnung „Teutsch" auf dem Titelblatte der ersten Ausgabe dagegen spräche. Vielleicht gelingt es uns im Folgenden, dieses Bedenken zu beseitigen. Vorher muss ich jedoch noch mit einigen Worten auf die (1892 erschienene) Pariser These von L. G. Wysocki[1]) eingehen.

Aehnlich wie Hertzberg sucht auch dieser Forscher Gryphius' Abhängigkeit von Shakespeare zu beweisen. Er stellt ebenfalls einige beiden Stücken scheinbar gemeinsame Stellen zusammen, berücksichtigt die Abweichungen aber überhaupt nicht. Kap. III, pg. 264 heisst es: „Dans ‚Peines d'amour perdues', scène V, le maître d'école Holopherne parle un latin macaronique à la façon du maître d'école Sempronius dans Horribilicribrifax. A un moment donné tous deux se servent de la même locution" „quid gallo margarita?" „Perle rare pour un pourceau", dit Holopherne dans Shakspeare. Don Armado (le capitan) est amoureux de Jacquinette, comme Horribilicribrifax de Cœlestina. Dans la lettre de Sempronius à Cœlestina, on lit à la fin: „Je baise la terre où a poussé l' herbe qu'a mangé le bœuf dont on a fait la semelle de vos souliers."

Dans Shakespeare, Armado dit: „J'adore jusqu'à la terre que foule son soulier."

Dans l'acte III (Scene III) de Horribilicribrifax, Sempronius envoie un collier de perles à Cœlestina; dans Shakespeare, Longueville offre aussi un collier de perles à Marie.

Dans la scene V de la pièce de Shakspeare, Balourd propose une charade à Holopherne pour l'embarrasser. Dans

[1]) Louis G. Wysocki, Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle. Paris 1892. (Thèse de doctorat.)

Horribilicribrifax, Sempronius et la capitan cherchent mutuellement à se surpasser en improvisant un discours. (Acte III, sc. VI.)"

Wysockis Behauptung, „Quid gallo margarita" und „pearl enough for a swine" (cf. L. L. L. IV, 2,91) sei dieselbe Redensart, ist nicht ganz zutreffend. Das erste Zitat setzt die Kenntnis der Fabel von dem Hahn und der Perle voraus, während das zweite aus dem Matthäus Evangelium[1]) entlehnt ist. Beide Dichter gehen also auf ganz verschiedene Quellen zurück. Eine gewisse Aehnlichkeit in der Anwendung der beiden Phrasen lässt sich allerdings nicht leugnen, aber sie ist leicht zu erklären. Sempronius und Holofernes sind eben „des types qui, dans des situations analogues, reproduisent toujours les mêmes idées et les mêmes sentiments."[2]) Die Menge, welche die hochgelehrten Erörterungen der Pedanten nicht versteht, nötigt diesen nur einen Blick der tiefsten Verachtung und ein mitleidiges Achselzucken ab. Die grenzenlose Gelehrsamkeit der beiden Schulmeister ist nach ihrer Ansicht — Kaviar für das Volk. Als weitere Entsprechung führt Wysocki die Liebe des Armado zu Jaquenetta und die des Horrib. zu Coelestina an. Der Unterschied ist hier wieder recht bedeutend. Armados Werbung um die Hand der Magd ist erfolgreich, Horrib. wird dagegen von seiner Geliebten, dem Edelfräulein, abgewiesen und noch obendrein heftig beschimpft. Die Erwähnung des Perlenschmuckes, welche sich bei beiden Autoren findet, ist sicher ganz zufällig. Sie findet sich übrigens bei zwei Personen, (Longaville und Sempronius,) welche nicht die geringste Aehnlichkeit mit einander aufzuweisen haben. Welche Entsprechung Wysocki in Dulls Rätsel (IV, 2,35—36) und den Reden des Horrib. und Sempronius finden will, ist mir unklar. Bei Shakespeare sucht Dull mit seinem Rätsel die Behauptungen der Pedanten: „he hath never fed of the dainties that are bred in a book . . ."

---

[1]) St. Matthew, 7, 6. Give not that which is holy unto the dogs neither cast ye your pearls before swine, lest they trample them under their feet, and turn again and rend you.

[2]) cf. Wysocki, pg. 275, Zeile 13 ff.

(IV, 2,24—34) zu widerlegen bei Gryphius dagegen veranstalten Horrib. und Sempronius einen Wettstreit im Reden.

Von Wysockis Zusammenstellung, die er übrigens mit geringer Mühe bedeutend hätte erweitern können, bleibt also keine Entsprechung übrig, welche uns von der unbedingten Abhängigkeit des Scherzspiels von der englischen Komödie überzeugen könnte. Vergleichen wir nun den Inhalt, die Fabel, den Schauplatz der Handlung, den Dialog und die Charakteristik der Personen (Sempronius und Armado ausgenommen), in beiden Stücken, so finden wir nicht die allergeringste Aehnlichkeit. Hätte Gryphius Shakespeares Komödie in ihrer ursprünglichen oder etwas veränderten Fassung gesehen, sei es in Deutschland, sei es, wie Wysocki zu beweisen sucht, in Holland, so würde er sich gewiss nicht nur auf die Entlehnung einiger Nebensächlichkeiten beschränkt, sondern vielmehr grössere Teile der Fabel übernommen haben. Dass die englischen Komödianten einzelne Scenen, z. B. die Armado- und Nathaniel-Holofernes-Auftritte, aus Love's Labour's Lost herausgelöst und für sich oder als Teil eines anderen Stückes gespielt hätten, ist nach meiner Ansicht undenkbar. Der Stoff dieser Scenen, in denen die Handlung völlig fehlte, war für das continentale Publikum, das meistens die englische Sprache nicht verstand, überhaupt nicht geeignet. Armados euphuistische Redensarten und die Gespräche der beiden Pedanten boten selbst den des Englischen Kundigen bedeutende Schwierigkeiten. Wir haben deshalb wohl keinen Grund, anzunehmen, dass die englischen Schauspieler diesen für ihre Zwecke ungeeigneten Stoff in englischer Sprache für ihre Aufführungen verwerteten. Da nun meistens die Spässe der lustigen Person deutsch gesprochen wurden, so könnte man vielleicht an eine Wiedergabe der Originalscenen in deutscher Uebersetzung denken. Eine wörtliche Uebertragung war bei der Eigentümlichkeit der Sprache nicht möglich, und ausserdem mussten diese Auftritte in Beziehung zu dem Stück, in das sie eingeschoben wurden, gesetzt werden. Es kam also eine mit Shakespeare nur wenig übereinstimmende Bearbeitung zustande. Nun wäre es ja möglich, dass Gryphius ein solches

Machwerk kennen gelernt hätte und durch dasselbe zur Schöpfung seines Scherzspiels veranlasst wäre. Ich halte diese Annahme, welche man der Bezeichnung „Teutsch“ zuliebe machen müsste, für unnötig.

Gryphius entrollt uns in seinem Horrib. ein Bild von den Zuständen, welche nach dem dreissigjährigen Kriege in Deutschland herrschten. In dieser traurigen Zeit war den Deutschen das Nationalbewusstsein fast gänzlich geschwunden. Die deutsche Sprache wurde von Vielen als roh und barbarisch empfunden und, wenn auch nicht völlig verworfen, so doch durch Einmengung von fremden Phrasen bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Die Gründung von Sprachgesellschaften, z. B. des „Palmenordens,“ dessen Mitglied auch Gryphius seit 1662 war, des „Elbischen Schwanenordens,“ etc. beweist, wie notwendig es war, dem immer zunehmenden Eindringen fremdsprachlicher Elemente in das Deutsche entgegenzutreten. In Wort und Schrift wandte man sich gegen die Fremdwörter. Auch Gryphius richtete sich in seinem Horrib. gegen den „Sprachmeister, so täglich was Neues aufbringt.“ Die beiden Maulhelden, Darad. und Horrib., die in der Kriegszeit von ihren ausländischen Kampfgenossen einige fremde Brocken aufgeschnappt hatten, der Schulmeister Sempronius, der vielleicht weniger aus Begeisterung für seine lateinischen und griechischen Autoren als aus Grosstuerei mit fremden Zitaten um sich wirft, ferner der Jude Isaschar, der, unfähig in den Geist der deutschen Sprache einzudringen, sein Hebräisch zu Ehren bringen will, sind Vertreter derjenigen Klassen, in denen die Sprachmengung am krassesten betrieben wurde [1]) An diesen meisterhaft gezeichneten Typen führte Gryphius seinen Lesern und Hörern die ganze Lächerlichkeit der ungebildeten Sprachverderber vor Augen. Die natürliche Folge ist, dass das Scherzspiel von italienischen, französischen, spanischen, hebräischen, lateinischen und griechischen Phrasen wimmelt, so dass es beim Lesen oft kaum den Eindruck eines deutschen Stückes macht. Es ist

[1]) Vielleicht kann man in II, 7 (Camilla) einen Seitenhieb auf die Herrschaft der lateinischen Sprache in den Klöstern erblicken.

aber doch deutsch, d. h. es ist aus dem *richtigen Deutsch* in das zu Gryphius Zeiten in gewissen Kreisen gesprochene *Misch-Deutsch übersetzt.* Es ist also Gryphius' bitterste Ironie, wenn er seinen Horribilicribrifax als „Teutsch," d. h. als Uebersetzung in's Deutsche bezeichnet.

Anhang.

Biographieen der Bearbeiter.

Francis Robert Benson, Schauspieler, geb. 4. November 1859, vermählt mit der Schauspielerin Constance Featherstonhaugh, ist Direktor (manager) einer Shakespearetruppe, mit der er sich den grössten Teil des Jahres auf Provinztouren befindet. In Deutschland ist er durch seine Shakespeare-Festspiele im Memorial Theatre zu Stratford-on-Avon bekannt geworden. Bensons Neuinscenierungen und Ueberarbeitungen Shakespearescher Dramen zeugen von tiefem Verständnis für die Kunst des grossen Meisters. (Cf. „The Stage," No. 1,515; March 31, 1910, pg. 15.)

George Daniel[1]) (1789—1864), „miscellaneous writer and book-collector," lebte als Kaufmann in Islington. In seinen Mussestunden beschäftigte er sich mit Literaturstudien. Im Alter von 16 Jahren verfasste er „Stanzas on Nelson's Victory and Death." Von 1808—1811 war er Mitarbeiter von „Akerman's Poetical Magazine." Seinen ersten Bühnenerfolg brachte ihm die Aufführung seines „serio-comick-bombastick-operatick interlude Doctor Bolus" in dem English Opera House. (21. Juli 1818). Seine bedeutendste literarische Arbeit, die Herausgabe des „British Theatre, with Remarks Biographical and Critical, printed from the Acting Copies as performed at the Theatres Royal, London," begann Daniel (1823) im Auftrage des Verlegers John Cumberland. Unter den Ausgaben dieser Sammlung (etwa 300) finden

[1]) Vgl. auch: W. Allwardt, Die engl. Bühnenbearb. von Sh.'s „King Richard the Second." (Rost. Diss.) Doberan, 1909, pg. 117.

sich fast alle Stücke Shakespeares und das ganze Drama des 18. Jhdts. Sein Vorwort, welches er stets mit „D.— G.—“ unterzeichnete, sowie auch seine Bemerkungen zu den einzelnen Werken zeugen von gutem Geschmack und genauer Kenntnis der Bühnengeschichte. Als Fortsetzung zu seinem „British Theatre“ gab er später „Cumberlands Minor Theatre“ heraus und half bei der Abfassung des „Acting Edition of Plays and Davison's Actable Drama.“ Seine letzte (1863 veröffentlichte) Arbeit führt den Titel „Love's Last Labour not Lost“ und enthält ausser Erinnerungen an Charles Lamb und Robert Cruikshank eine Anzahl geistreicher Aufsätze. (Cf. Dict. of Nat. Biogr., Bd. 14, pg. 22—24.)

Duncombe, Herausgeber von Love's Labour's Lost. As Performed at the London Theatres . . . . London. s. a. Nähere Angaben über Duncombes Leben finden sich in keinem grösseren Nachschlagewerke. (Herangezogen sind: Allibone; Dict. of Nat. Biogr.; Chambers, Cyclopaedia of Engl. Lit.; Encyclopaedia Britannica.)

Rudolph Genée, Schriftsteller, geb. 12. Dezember 1824 in Berlin; er betrieb anfangs die Holzschneidekunst und widmete sich später ganz der Literatur. Als Journalist lebte er in Berlin, Koburg und Dresden; seit 1879 ist er Dozent am Victoria Lyceum in Berlin. Genée verfasste eine Reihe von Possen und Lustspielen, arbeitete auch ältere Stoffe für die moderne Bühne um. Besonderes Verdienst hat er sich als Shakespeare-Forscher und Erklärer erworben, indem er sowohl in seinen Schriften, als auch in seinen Vorträgen für ein besseres Verständnis und frische, natürliche Auffassung des Dichters wirkte. (Cf. Meyers Konversations-Lexikon, 5. Aufl. Leipzig und Wien, Bd. VII, pg. 296.)

Andreas Gryphius (1616—1664), Lyriker und Dramatiker, erhielt seine Schulbildung in Glogau und Fraustadt, wo er bei Jakob Rollius Latein, Griechisch, Hebräisch, Chaldäisch, Polnisch und Schwedisch lernte. 1634 setzte er seine Studien auf dem akademischen Gymnasium zu Danzig fort. Zwei Jahre später wurde er Hauslehrer bei dem Kaiserlichen Pfalzgrafen von Schönborn, der ihn 1637 zum Dichter krönte,

ihm den erblichen Adel verlieh und ihm ein kleines Vermögen bei seinem Tode hinterliess. 1838 finden wir Gryphius in Amsterdam und Leyden, wo er zunächst Vorlesungen hörte, später selbst dozierte. Als Reisebegleiter hielt er sich mehrere Jahre in Frankreich und Italien auf; erst 1647 kehrte er nach neunjähriger Abwesenheit von Deutschland in seine Vaterstadt zurück. Auf seinen Reisen hatte er zu den sechs Sprachen, welche er schon in seiner Jugend getrieben hatte, noch fünf weitere hinzugelernt, so dass er im ganzen elf Sprachen verstand. Berufungen als Professor nach Heidelberg, Frankfurt a. O. und Upsala lehnte er ab. 1650 wurde er zum Syndikus des Fürstentums Glogau ernannt und verwaltete dieses Amt bis zu seinem Tode. Als Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ (seit 1662) führte er den Titel „Der Unsterbliche“. Seine Verdienste um die deutsche Literatur sind allgemein bekannt, so dass ich von einer Aufzählung derselben absehen kann. (Cf. Allgemeine Deutsche Biographie, (Leipzig 1879 ff) Bd 10, pg. 73 ff.)

Zum Schlusse ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Prof. Dr. Lindner, dem ich die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke, für das derselben entgegengebrachte Interesse auch an dieser Stelle aufrichtig zu danken.